B. C. U.

ACADEMIA
ȘTIINȚE
SOCIALE
POLITICE
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— Participări românești la al VIII-lea Congres de literatură comparată: comunicări și articole semnate de Al. Dima, Mihai Novicov, I. C. Chițimia, Paul Cornea și George Muntean.

— Studii despre Henry James (Roxana Sorescu), romanul latino-american (Medeea Freiberg), dramaturgia romantică franceză (Despina Tomescu).

— Relații între literatura română și cele străine: Mitul lui Orfeu la Eminescu (Gh. Ceaușescu), *Crai de Curtea-veche* în context comparatist (M. Berindei), Moldovenii în Trilogia lui Sienkiewicz (St. Velea), Van Tieghen și M. Dragomirescu (M. Anghelescu), Stephen Crane și Liviu Rebreanu (Mihaela Hașeganu), Andreev în românește (Ana Maria Brezuleanu).

— Cronica ediților bilingve (Adriana Mitescu); revista revistelor (Ileana Verzea); recenzii la cărți din șase literaturi; cărți noi; actualitatea științifică.

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

TOM 22

3

1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV
Membri: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA
I. C. CHIȚIMIA
OVIDIU PAPADIMA
PAUL CORNEA
AL. SĂNDULESCU
STAN VELEA
N. BALOTĂ
MARIN BUCUR
ELENA PIRU
GEORGE MUNTEAN
GHEORGHE PIENESCU
Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.— ; FF20.— ; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Rompresfilatelia, Boîte postale 2001 — telex 011631, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, revistele se pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE al EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg, 3 bis, Sectorul VI.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Rompresfilatelia, Căsuța poștală 2001 — telex 011631, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOMUL 22
Nr. 3, 1973

Revista de istorie şi teorie literară

Sumar

P. 1526

Pag.

* * * Problemele comparatismului contemporan în dezbaterea Congresului Asociaţiei internaţionale de literatură comparată 343
AL. DIMA, Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée 345
MIHAI NOVICOV, L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes 351
I. C. CHIŢIMIA, Le problème de la périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes 363
PAUL CORNEA, Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée 369
GEORGE MUNTEAN, Relations culturelles roumano-canadiennes 377
ROXANA SORESCU, Henry James, precursor al romanului modern 387
EUGENIA POPEANGĂ, Formule narative în romanul latino-american contemporan 397
MEDEEA FREIBERG, Coincidenţe tematice şi temperamentale între Lorca şi Hemingway 403
DESPINA TOMESCU, Veridicitatea în dramaturgia romantică franceză 413
GHEORGHE CEAUŞESCU, Mitul lui Orfeu în poezia lui Eminescu 427
MIRCEA BERINDEI, Motive literare din *Crai de Curtea-veche* în context comparatist 437

Cronica ediţiilor

ADRIANA MITESCU, Cronica ediţiilor bilingve. Fidelitatea şi libertatea traducerii 449

Note şi comentarii

STAN VELEA, Moldovenii în trilogia lui Sienkiewicz. 459
MIRCEA ANGHELESCU, Van Tieghem şi românii. I. Corespondenţa cu Mihail Dragomirescu 461
MIHAELA HAŞEGANU, Stephen Crane şi Liviu Rebreanu 466
ANA MARIA BREZULEANU, Leonid Andreev în traducere românească 468

Revista revistelor

ILEANA VERZEA, Literatura americană în revista „Secolul 20" . . . 471

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Recenzii

Anthology of contemporary romanian poetry, edited, translated and with an Introduction by Roy MacGregor Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 p.; SEVER TRIFU, DUMITRU CIOCOI-POP, *Romanian Poetry*, Ed. Dacia,Cluj, 1972, 312 p. *(Ileana Verzea)*; CAHIERS ALBERT CAMUS 2, **PAUL VIALLANEIX** *Le premier Camus*, suivi de *Écrits de jeunesse d'Albert Camus*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1973 *(Marin Bucur)*; NORTHROP FRYE, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1973 *(George Muntean)*; I. DAVÎDOV, *Arta şi elita*, Ed. Univers, 1973 *(Nicolae Mecu)*; CORNELIA COMOROVSKI, *Literatura Umanismului şi Renaşterii*, vol. I, II, III, Ed. Albatros, 1973 *(Luminiţa Beiu-Paladi)*; ALEXANDRU BALACI, *Leopardi*, Ed. Albatros, 1972, 208 p. (*Ana Ioachim*); ALEXANDRU DUŢU, *Sinteză şi originalitate în cultura română*, Editura Enciclopedică Română, 1972, 269 p. (*Mircea Anghelescu*); CAIETELE MIHAI EMINESCU, I Ed. Eminescu, 1972, 317 p. *(Andrei Nestorescu)*; VLADIMIR STREINU, *Studii de literatură universală*, Ed. Univers, 1973 (*Dinu Pillat*); MIHAI ZAMFIR, *Introducere în opera lui Al. Macedonski (Emil Manu)*; FLORIN MIHĂILESCU, *E. Lovinescu şi antinomiile criticii*, Ed. Minerva, 1972, 464 p. *(George Muntean)*; N. CARANDINO, *Sofocle, Electra*, Colecţia Thalia, 1972 — Forme noi pentru vechi simboluri *(Radu Hîncu)*; TATIANA NICOLESCU, *Pe scara timpului*, 1972 *(Ana-Maria Brezuleanu)* 471

Cărţi noi

(Dana Popescu, Nicolae Mecu, Corina Popescu, Mircea Anghelescu) . . 509

Actualitatea ştiinţifică

(Dana Popescu) 515

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 22
N° 3, 1973

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

Page

* * * Les problèmes du comparatisme contemporain dans les débats du Congrès de l'Association de littérature comparée 343
AL. DIMA, Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée 345
MIHAI NOVICOV, L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes 351
I. C. CHIȚIMIA, Le problème de la périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes 363
PAUL CORNEA, Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée 369
GEORGE MUNTEAN, Relations culturelles roumano-canadiennes 377

ROXANA SORESCU, Henry James, précurseur du roman moderne 387
EUGENIA POPEANGĂ, Les formules narratives dans le roman latino-américain contemporain 397
MEDEEA FREIBERG, Coïncidences thématiques et tempéramentales entre Lorca et Hemingway 403
DESPINA TOMESCU, Le véridique dans la dramaturgie romantique française 413
GHEORGHE CEAUȘESCU, Le mythe d'Orphée dans la poésie d'Eminescu . . 427
MIRCEA BERINDEI, Motifs littéraires de *Craii de Curtea-Veche* (Les Seigneurs de l'Ancienne-Cour) en contexte comparatiste 437

Chronique des éditions

ADRIANA MITESCU, Chronique des éditions bilingues. Fidélité et liberté de la traduction 449

Notes et commentaires

STAN VELEA, Les moldaves dans la trilogie de Sienkiewicz 459
MIRCEA ANGHELESCU, Van Tieghem et les roumains. I. La correspondance avec Mihail Dragomirescu 461
MIHAELA HAȘEGANU, Stephen Crane et Liviu Rebreanu 466
ANA MARIA BREZULEANU, Leonid Andreïev en roumain 468

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revue des revues

ILEANA VERZEA, La littérature américaine dans la revue « Secolul 20 » (Le XX-e Siècle) 471

Comptes rendus

Anthology of contemporary romanian poetry, edited, translated and with an Introduction by Roy Mac Gregor Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 p.; SEVER TRIFU, DUMITRU CIOCOI-POP, *Romanian Poems, a bilingual anthology of Romanian Poetry*, Ed. Dacia, Cluj, 1972, 312 p. *(Ileana Verzea)*; CAHIERS ALBERT CAMUS 2, PAUL VIALLANEIX, *Le premier Camus*, suivi de *Ecrits de jeunesse d'Albert Camus*, N.R.F. Gallimard, Paris, 1973 (*Marin Bucur*); NORTHROP FRYE, *L'Anatomie de la critique*, Ed. Univers, 1973 *(George Muntean)*; I. DAVÎDOV, *L'Art et l'élite*, Ed. Univers, 1973 (*Nicolae Mecu*); CORNELIA COMOROVSKI, *La littérature de l'Humanisme et de la Renaissance*, volumes I—II—III, Ed. Albatros, 1973 *(Luminița Beiu-Paladi)*; ALEXANDRU BALACI, *Leopardi*, Ed. Albatros, București, 1972, 208 p. *(Ana Ioachim)*; ALEXANDRU DUȚU, *Synthèse et originalité dans la culture roumaine*, Ed. Enciclopedică Română, 1972, 269 p. *(Mircea Anghelescu)* LES CAHIERS MIHAI EMINESCU I, Ed. Eminescu, 1972, 317 p. (*Andrei Nestorescu*); VLADIMIR STREINU, *Études de littérature universelle*, Ed. Univers, 1973 *(Dinu Pillat)*; MIHAI ZAMFIR, *Introduction à l'œuvre d'Al. Macedonski (Emil Manu)*; FLORIN MIHĂILESCU, *E. Lovinescu et les antinomies de la critique*, Ed. Minerva, 1972, 464 p. *(George Muntean)*; N. CARANDINO, *Sophocle,'Electre*, Collection Thalia, 1972 — Nouvelles formes pour des symboles anciens *(Radu Hîncu)*; TATIANA NICOLESCU, *Sur l'échelle du temps*, București, 1972 *(Ana Maria Brezuleanu)*. 471

Livres nouveaux

(Dana Popescu, Nicolae Mecu, Corina Popescu, Mircea Anghelescu) . . . 509

L'actualité scientifique

(Dana Popescu) 515

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ТОМ 22
№ 3, 1973

Журнал по истории и теории литературы

Содержание

Стр.

* * * Вопросы современного компаративизма в обсуждении конгресса Международной Ассоциации по Сравнительной литературе 343

АЛ. ДИМА, Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée (Роль и функции оценочных суждений в сравнительной литературе) 345

МИХАЙ НОВИКОВ, L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes (Социологическое изучение соотношения между распространением литературных произведений и их художественной значимостью — как источник сравнительных исследований) 351

И. К. КИЦИМИЯ, Le problème de la periodisation d'une histoire comparée des littératures européenes (Проблема периодизации сравнительной истории европейских литератур) 363

ПАУЛ КОРНЯ, Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée (О возможности и о пределах периодизации в сравнительной литературе) 369

ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Relations culturelles roumaines-canadiennes (Румыно-канадские культурные связи) 377

РОКСАНА СОРЕСКУ, Генри Джемс, предшественник современного романа 387

ЕУДЖЕНИЯ ПОПЯНГЭ, Повествовательные формулы в современном латиноамериканском романе 397

МЕДЕЯ ФРЕЙБЕРГ, Совпадения в области тематики и мироощущения в творчестве Лорки и Хемингуэя 403

ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Достоверность в французской романтической драматургии 413

ГЕОРГЕ ЧАУШЕСКУ, Миф Орфея в поэзии Эминеску 427

МИРЧА БЕРИНДЕЙ, Литературные мотивы *Стародворцовых повес* Матея Караджале в сравнительном плане 437

Обзор изданий

АДРИАНА МИТЕСКУ, Двуязычные издания. Верность и свобода перевода 449

Заметки и комментарии

СТАН ВЕЛЯ, Молдоване в трилогии Сенкевича. 459

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, Ван Тигем и румыны. Переписка с Михаилом Драгомиреску 461
МИХАЕЛА ХАШЕГАНУ, Стефан Крейн и Ливиу Ребряну . . . 466
АННА-МАРИЯ БРЕЗУЛЯНУ, Леонид Андреев в румынских переводах 468

Журнал журналов

ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Американская литература в журнале „XX век" . 471

Рецензии

ANTHOLOGY OF CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY, edited, translated and with an Introduction by Roy MacGregor-Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 стр; СЕВЕР ТРИФУ, ДУМИТРУ ЧИОКОЙ-ПОП, Romanian Poems, a bilingual anthology of Romanian Poetry, Из-во Дачия, Клуж, 1972, 312 стр. *(Иляна Верзя)*; CAHIERS ALBERT CAMUS 2, PAUL VIALLANEIX, *Le premier Camus*, suivi de *Écrits de jeuneusse d'Albert Camus*, N.R.F., Gallimard, Париж, 1973 *(Марин Букур)*; НОРТРОП ФРАЙ, *Анатомия критики*, Изд-во Универс, 1973 *(Джордже Мунтян)*; Ю. ДАВЫДОВ, *Искусство и элита*; Изд-во Универс; 1973 *(Николае Меку)*; КОРНЕЛИЯ КОМОРОВСКИ, *Литература эпохи гуманизма и Возрождения*, тт. I—II—III, Изд-во Альбатрос, 1973 *(Луминица Бею-Палади)*; АЛЕКСАНДРУ БАЛАЧ, *Леопарди*, Изд-во Альбатрос, 1972, 208 стр. *(Ана Иоаким)*; АЛЕКСАНДРУ ДУЦУ, *Синтез и самобытность в румынской культуре*, Энциклопедическое изд-во Румынии, 1972, 269 стр. *(Мирча Ангелеску)*; МИХАЙ ЭМИНЕСКУ — ТЕТРАДИ-I, Изд-во им. Эминеску, 1972, 317 стр. *(Андрей Нестореску)*; ВЛАДИМИР СТРЭИНУ, *Статьи о всемирной литературе*, Изд-во Универс, 1973 *(Дину Пиллат)*; МИХАЙ ЗАМФИР, *Введение в творчество А. Мачедонского (Эмиль Ману)*; ФЛОРИН МИХЭЙЛЕСКУ, *Е. Ловинеску и критические антиномии*, Изд-во Минерва, 1972, 464 р. *(George Muntean)*; Н. КАРАНДИНО, *Софокл — Электра*, коллекция Талия, 1972 — *Новые формы для древних символов (Раду Хынку)*; ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ, *Ступени времени*, Бухарест, 1972 *(Анна-Мария Брезуляну)* 471

Новые книги

(Дана Попеску, Николай Меку, Корнел Попеску) 509

Научная жизнь

(Дана Попеску) 515

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Problemele comparatismului contemporan în dezbaterea Congresului Asociației Internaționale de literatură comparată

Dezvoltarea mondială a literaturii comparate e, pentru toată lumea, evidentă. De la sfîrșitul secolului trecut, abstracție făcînd de „preistoria" disciplinei care se extinde sensibil în urmă, și pînă în ultimii ani, literatura comparată a realizat progrese evidente atît în ce privește descrierea faptelor literare în relații cît și metodele cercetării. Pozitivismul inițial perpetuat pînă după cel de al doilea război poate fi considerat astăzi ca depășit, disciplina orientîndu-se către noi căi de cunoaștere și explicare, printre care un accent deosebit a fost aplicat cercetării structuraliste, dar și celei genetice, îndeosebi sociologice și marxiste. Au contribuit la această remarcabilă dezvoltare nu numai numeroase lucrări de specialitate apărute în apus și răsărit de-o potrivă, ci și stimulentul organizatoric al congreselor internaționale. Ritmul acestora a devenit tot mai viu după 1948, începînd cu reuniunea Comisiei internaționale de istorie literară de la Paris și continuînd cu seria de congrese specifice ale *Asociației internaționale de literatură comparată* însăși, reuniunile de la Utrecht (1961), Budapesta, Friebourg, Belgrad (1967) și pînă la congresul din Bordeaux (1970). S-au discutat — cu toate aceste prilejuri — numeroase probleme de mare actualitate a căror rezolvare a fost totdeauna încredințată cooperării științifice internaționale. La ultimul congres, cel de la Bordeaux, s-au dezvoltat teme ca *Literatura și societatea, aspecte de structură și comunicare* și *Literaturile lumii mediteraneene, moșteniri și reînnoiri*, ca și cercetări cu privire la relațiile *Africa — Europa* și *Orient și Occident*, luînd parte peste 400 de cercetători de 32 de naționalități și vorbind 26 de limbi. S-au continuat, de asemeni, lucrările începute anterior referitoare la *Dicționarul internațional de termeni literari* și la *Istoria literaturilor de limbi europene*.

Se pregătește acum, după trecerea perioadei de trei ani, noul congres care se va desfășura în Canada în august 1973, la care participarea românească va fi variată și activă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 343–344, București, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tematica noii reuniuni internaţionale se înscrie, de asemeni, printre preocupările de bază ale comparatismului şi ştiinţei literare contemporane. E desigur interesant ca şi cititorii noştri să cunoască problemele ce se vor discuta în Canada.

Un prim grupaj de comunicări se axează în jurul relaţiilor dintre literaturile americane, influenţele reciproce, cauzele desprinderii literaturilor americane de cele de origine, evoluţia raporturilor dintre acestea, contactele dintre literaturile americane şi alte literaturi. Firește, e vorba de o prezentare ştiinţifică, obiectivă şi realistă. În cadrul comunicărilor cu privire la relaţiile literaturilor americane se adaugă o serie de simpozioane care se vor referi la raporturile dintre *Africa şi America*, iar o alta — reluînd o temă a congresului anterior — la relaţiile dintre *Orient şi Occident*. Nu lipsesc nici preocupări teoretice ca, de pildă, discutarea şi situarea literaturii comparate în cadrul tendinţelor actuale ale studiilor literare şi anume : problema periodizării, contribuţiile antropologiei culturale, noţiunile de valoare în literatura comparată sau analiza discursului literar în comparatism. De un viu interes practic, de caracter pedagogic, e apoi dezbaterea internaţională în jurul temei : *statutul actual al literaturii comparate la universităţile din lume*, cu care prilej se va trece în revistă situaţia de fapt şi perspectivele disciplinei ca obiect de învăţămînt.

În ce priveşte participarea românească, ea se anunţă deosebit de rodnică. Vom avea aproape 15 comunicări, cele mai multe înscriindu-se la problema *funcţiunii valorilor în literatura comparată* şi la simpozioanele relative la *statutul şi concepţia disciplinei* în universităţi. Ceea ce trebuie remarcat e aprecierea Comitetului internaţional de organizare pentru comparatismul românesc. Ca expresie a acesteia, vom avea 4 preşedinţi de secţie dintre cercetătorii noştri, ceea ce înseamnă aproape o pătrime dintre participanţii români.

Publicăm în acest număr al „Revistei de istorie şi teorie literară" cîteva dintre comunicările ce vor fi prezentate la congres, atît pentru informarea directă a cititorilor de aci, cît şi a celor din străinătate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le rôle et les fonctions des valeurs dans la littérature comparée

Al. Dima

Le rapport de la littérature comparée avec le monde des valeurs s'impose de soi-même pour deux catégories de raisons, distinctes mais liées entre elles, apparaissant les unes de la perspective immanente de la discipline et les autres des disciplines qui ont un contact nécessaire et permanent avec elle. On remarque quand il s'agit des premières l'observation dominante selon laquelle la littérature comparée ne nous apparaît guère comme une simple science qui constate de manière descriptive les faits littéraires, mais comme une science qui étudie leurs relations à travers les déterminantes des valeurs qui les soutiennent. Enfin la finalité dernière de la littérature comparée étant la rédaction, — par l'entremise de la coopération internationale — d'un tableau général ou du moins partiel des rapports mondiaux, celui-ci ne peut être conçu sans prendre en considération les valeurs qui les font véhiculer et en même temps les conditionnent. Dans la deuxième catégorie s'inscrivent les relations de la littérature comparée avec la philosophie en général et surtout l'esthétique et l'éthique, disciplines axiologiques par excellence. L'analyse des phénomènes littéraires qui est aussi le point de départ de la littérature comparée, ne peut que constater qu'au fond les œuvres expriment et organisent différentes valeurs esthétiques, éthiques, politiques et sociales, religieuses, etc., cependant que la critique littéraire s'appuie, en dernière analyse, sur la mise en valeur, sur l'identification artistique des faits auxquels elle se rapporte et qui est à la base de n'importe quelle étude comparatiste. Autrement, les contacts avec la philosophie et notamment avec l'esthétique sont implicites à l'occasion de la même analyse dont nous venons de parler.

Vu celà, il nous apparaît comme une nécessité de premier ordre que nous devons rapporter la littérature comparée aux grandes valeurs de la culture et à la *valeur esthétique* d'abord. Une pareille tendance paraîtrait d'ailleurs absolument naturelle du moment que notre discipline opère avec les phénomènes d'art littéraire. En réalité il y a eu des oppositions dans ce domaine-là aussi. Sous l'influence d'un historisme exagéré et du positivisme, héritage de la fin du dernier siècle, on a signalé quelquefois une tendance à négliger ou même à ignorer la valeur esthétique

Rev ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 345–349, Bucureşti, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dans certaines études comparatistes. Paul van Tieghem, lui-même, a affirmé dans sa courte introduction de 1932 que *le comparé doit être vidé de toute valeur esthétique et doit recevoir une valeur historique* (cité de la IV-ème édition de 1951, page 21), malgré les évidentes implications esthétiques d'autres chapitres du même ouvrage. Cependant la ligne directrice de la recherche comparatiste est restée, à son point de départ, la recherche obligatoire et préalable de la valeur esthétique, ce qu'ont d'ailleurs démontré les études de théorie littéraire à l'exemple de celles de Wellek et Warren. Chez Etiemble aussi, la valeur esthetique est décisive à l'occasion de n'importe quelle analyse et implicitement de l'analyse comparatiste, la poétique elle-même devenant — nécessairement — une poétique comparée.

Dans la discipline dont nous nous occupons on considère la valeur esthétique de deux points de vue, plus ou moins différents, l'un l'estimant autonome et éternelle au-delà du temps, donc en quelque sorte anhistorique, l'autre comme relativisée, en fonction des différentes époques et de l'évolution du goût littéraire, historique donc. Dans les deux cas, on ne peut résoudre les problèmes de la littérature comparée sans utiliser la perspective esthétique, soit qu'on se rapporte aux raisons de la circulation internationale des phénomènes littéraires, soit aux parallélismes ou même aux relations d'indépendance qui existent entre eux.

La seconde grande valeur qui poursuit la série est assurément *la valeur éthique*. Il y a longtemps que les recherches de théorie littéraire ont démontré que les valeurs n'apparaissent guère isolément dans les œuvres, mais nous trouvons presque toujours entre elles un phénomène d'interférence, qui concerne surtout le rapport qui existe entre l'esthétique et l'éthique. Ces interférences n'ont guère manqué à aucune époque puisqu'on les retrouve en commençant par l'antiquité même avec la conception du *Kalokogaton* et surtout aux périodes classiques ultérieures, dans la Renaissance, dans le classicisme du XVIII-ème siècle, à l'époque des lumières, dans le classicisme allemand de la fin du XVIII-ème siècle ou dans les différentes formes du néo-classicisme du XIX-ème et du XX-ème siècles, ainsi que dans le cadre du romantisme et des écoles apparentées. La relation étroite de l'esthétique avec l'éthique a embrassé quelquefois la forme du rapport existant entre le signifié et le terme qui signifie, le premier s'identifiant avec la valeur morale. Les théories littéraires sociologiques et marxistes ont toujours accentué les rapports organiques existants entre les deux valeurs. Récemment Alberès a parlé même d'une « aventure morale » de l'art littéraire qui comprendrait les aspects de la « sincérité, de l'ordre éthique et du culte de l'action ». Celà va sans dire que les interférences qui existent entre l'éthique et l'esthétique enrichissent autant le contenu que la finalité du phénomène littéraire et qu'elles établissent dans le cadre de la littérature comparée une plus forte tendance de la diffusion des œuvres, au-delà de leurs frontières nationales et des valeurs morales telles que la solidarité entre les hommes, les entiment de la justice sociale et nationale, la charité, la bonté, la générosité etc.; les écrits littéraires acquièrent une attraction internationale plus intense et plus efficace. D'autre part, la thématique éthique apparaît comme fondement dans quelques unes des plus importantes œuvres comparatistes. Nous allons mentionner, par exemple, les études typi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ques dans ce sens, de Paul Hazard (« La crise de la conscience européenne », 1935 et « La pensée européenne au XVIII-e siècle », 1948) où la transition vers le siècle dont il s'occupe et celui-là même — expriment le passage de la « stabilité » classique à la nouvelle époque de la « mobilité » des lumières, nous apparaît du point de vue comparatiste comme un vaste problème philosophique et morale. L'étude comparée même des types légendaires, tels que le type classique de Prométheé, amplement présenté par Raymond Trousson (1964) auquel s'ajoute la recherche du professeur roumain Tudor Vianu, concernant le mythe prométhéique dans la littérature roumaine, exprime une évolution éthique souvent dramatique, liée aux valeurs majeures de l'humanité progressiste. Dans cette perspective il faut ajouter — comme un couronnement — que la finalité dernière de la recherche comparatiste est l'étude déployée des aspects complexes de l'humanisme sous toutes ses formes historiques, de l'humanisme du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, à celui de Goethe et allant jusqu'à l'humanisme socialiste contemporain. Le comparatisme l'approfondit horizontalement dans le contenu de la même époque et verticalement dans la succession des périodes. Il s'avère encore une fois, que l'objet de la littérature et celui de la science littéraire, y compris celui de la littérature comparée, demeure la préoccupation anthropologique.

Il est encore à observer, plus loin, que l'éthique apparaît aussi dans l'essence de certaines catégories esthétiques, telles que celles du comique et du sublime, de l'antiquité à nos jours. Cette complexité de valeurs à accent moral facilite la circulation mondiale des œuvres de l'époque de la comédie et de la tragédie de l'antiquité, jusqu'à Molière, Corneille, Goethe et jusqu'aux nombreux écrivains contemporains.

Le prestige général-moral des grandes personnalités littéraires augmente la capacité de diffusion et d'influence internationale. Des noms tels que ceux de Schiller, Goethe, Voltaire, Rousseau, Victor Hugo, Tolstoï et tant d'autres dépassent leurs frontières nationales et exercent une profonde impression par l'attraction d'ensemble non seulement de leur œuvre, mais aussi de leurs différentes actions éthiques qu'ils ont entreprises publiquement. Nous achevons ce paragraphe en rappelant que la finalité éthique de la littérature comparée reste le rapprochement entre les peuples, leur coopération dans le domaine littéraire aussi, par la création d'un trésor commun des chefs d'œuvres de l'humanité, source intarissable, d'une durable morale mondiale.

On ne peut ignorer, parmi les grandes valeurs qui soutiennent la recherche comparatiste, les valeurs politiques-sociales. En dépassant l'esthétique de la deuxième moitié du dernier siècle et ses manifestations chez nous, on a repris les anciens contacts qui existaient entre les œuvres littéraires et le contexte social-politique au milieu duquel elles ont fait leur apparition et apparaissent continuellement. Elles contiennent implicitement des valeurs pratiques qui circulent dans la société des différentes époques, les reflètent et exercent même d'incontestables influences. L'histoire de la littérature universelle est un permanent témoignage de la double fonction de l'art de la parole : le reflet des valeurs politiques qui circulent dans une certaine société avec l'acceptation d'une position idéologique par rapport à celle-ci, en fonction de la conception des écrivains et l'influence de l'œuvre sur le milieu social. Parce qu'il devient évident qu'au

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

moins certains courants, à l'exemple de l'époque des lumières, du romantisme ou de certaines formes du réalisme du XIX-ème et du XX-ème siècles ont eu un écho dans la vie sociale et politique de l'époque respective.

Les notions de valeur ne s'appliquent point seulement à l'ensemble de la littérature comparée, comme nous l'avons déjà démontré, mais elles apparaissent, en réalité, dans la totalité du domaine de la discipline et dans tous ses problèmes particuliers. Nous considérons qu'il est nécessaire de nous rapporter — au moins à titre illustratif — à quelques-unes de ces préoccupations. Nous les empruntons aux plus importants chapitres qui constituent — d'après notre opinion — la problématique systématique de la littérature comparée, ainsi que nous l'avions d'ailleurs déjà exposée dans notre volume intitulé *Principes de la littérature comparée* (Bucarest, 2-ème édition 1972) et selon laquelle tout le contenu de cette problématique se divise entre la matière et le contenu des rapports internationaux et leur forme ou leurs modalités réelles.

Du domaine de la matière comparatiste nous allons nous limiter à quelques-uns des problèmes de la thémathologie dont nous entendons — en ce qui nous concerne — à ne point abandonner la recherche, autant qu'à d'autres problèmes de la stylistique. Ce qui nous apparaît entièrement évident c'est qu'il faut imprégner de valeurs éthiques beaucoup de thèmes dès le premier paragraphe. En tant que branche anthropologique il est naturel d'ailleurs, que les thèmes comparatistes se rapportent aux problèmes de l'existence humaine, à ceux de la vie et de la mort, aux grandes vertus essentielles de l'homme ou à ses déficiences morales. Le choix des thèmes par les écrivains n'est aucunement indifférent puisqu'il reflète lui-même une certaine échelle de valeurs à laquelle il s'attache. Et c'est surtout l'étude de la filiation des motifs que nous considérons comme illustrative. Une ample recherche thémathologique (datant de 1964) — à l'exemple de celle du professeur Tudor Vianu concernant le poète roumain Arghezi qui poursuit du point de vue polygénétique la place de l'homme dans le cadre des sociogonies depuis l'antiquité, depuis Hésiode et Virgile jusqu'aux écrivains du siècle passé tels que Hugo et ensuite jusqu'aux écrivains roumains tels que Héliade (+ 1872) et Eminescu (+ 1889), Arghezi lui même étant le dernier anneau, en tant que l'un des grands lyriques de notre poésie nationale — embrasse, en réalité, un panorama qui déploie d'une manière plusieures fois séculaire les idéales éthiques de l'humanité.

Nous rapportant, par la suite, à la sphère de la stylistique, nous prenons d'abord connaissance de la nécessité de l'entamer de manière comparatiste. L'étude des images, par exemple, ne peut être renforcée que par une vaste recherche comparatiste, dont les résultats se sont révélés extrêmement fructueux. Ainsi Roman Iacobson a démontré que le romantisme et le symbolisme cultivent de préférence la métaphore, cependant que le réalisme est plus lié à la métonymie. La littérature classique et une partie de la littérature contemporaine cultivent les figures « en sourdine », comme les nommait Leo Spitzer ou les figures réductibles telles que l'ellipse, la litote, la réticence, l'omission, etc. Naturellement l'étude comparatiste des figures de style ne peut être entreprise en dehors de la perspective esthétique. Par des illustrations répétées on établit, à l'aide

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la comparaison, la capacité expressive et variée des différentes images par rapport aux valeurs de contenu.

Du domaine de la modalité des rapports internationaux nous n'allons citer que le rôle des valeurs économiques, politiques, diplomatiques et même militaires (alors qu'il s'agit des contacts entre les littératures à l'occasion des guerres) dans le processus de création d'un état d'esprit favorable aux relations qui doivent s'établir entre les nations. Rappellons encore que dans le problème des influences et des sources — chapitres classiques du comparatisme — les valeurs esthétiques, éthiques, social-politiques, religieuse, etc. jouent un rôle important, depuis longtemps connu. Les influences et notamment les influences créatrices se manifestent aussi en fonction des caractères esthétiques ou éthiques de l'œuvre, de l'interférence complexe des différentes valeurs, de l'abondance hétérogène qu'elle organise dans des unités artistiques.

Du même domaine, les recherches du parallélisme n'utilisent pas moins les critères axiologiques. Les affinités des thèmes, idées, différents aspects de la forme appartenant à des langues et époques différentes sont analysées aussi du point de vue de l'échelle de valeurs.

Enfin, nous rapportant au groupe comparatiste des études concernant les rapports d'indépendance entre les littératures, nous pouvons constater que la structure des valeurs aussi est prise en considération — cette fois-ci encore — pour définir les littératures des autres peuples. Bien que les différences qui suivent soient assurément approximatives, on parle quand-même d'un accent esthétique plus marqué sur le phénomène littéraire français, d'un accent philosophique ou métaphysique sur le phénomène littéraire allemand, d'un accent éthique sur le phénomène littéraire anglais ou suisse etc. Il faut remarquer encore que les valeurs varient en fonction de l'échelle nationale ou internationale où se situe l'œuvre littéraire, celle-ci pouvant être importante du point de vue national, mais médiocre en perspective internationale à la lumière de la structure des valeurs dont elle est considérée. Le spécifique national réside quelquefois dans la base de l'universalité d'un phénomène littéraire, mais seulement alors qu'il se cristallise autour d'un complexe de valeurs éthiques, social-politiques, religieuses etc. dominées par la valeur esthétique qui demeure le principal véhicule de la communication internationale.

★

Il en résulte que les problèmes fondamentaux de la littérature comparée, ainsi que ceux que nous venons de mentionner, ne peuvent être solutionnés que par leurs contingences nécessaires avec le monde des valeurs. La diffusion, les influences et les sources, les parallélismes des phénomènes littéraires des diverses langues et même les dissemblances qui existent entre elles, les grands problèmes d'ensemble, — à l'exemple de ceux cités dans la première partie de cette communication — , sont déterminées, en premier lieu, par les structures axiologiques auquelles elles se relient. On peut donc conclure que, sans exagérer, les notions de valeurs sont incluses dans l'essence même de la recherche comparatiste.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L'étude sociologique des relations entre la circulation de la littérature et les valeurs, comme source des recherches comparatistes

Mihai Novicov

Comme toute nouveauté, l'application de certains critères sociologiques dans les recherches littéraires est parfois considérée avec méfiance, l'argument le plus souvent invoqué est l'unicité de chaque œuvre d'art. La recherche sociologique suppose le traitement statistique d'un nombre suffisamment important de faits sociaux comparables. Or, partant de là, on objecte qu'un ouvrage littéraire possédant une valeur artistique certaine est toujours incomparable. En anticipant, nous allons répliquer, plutôt en passant, que l'unicité ne peut, elle non plus, être repérée que par comparaison.

Relativement à nos recherches antérieures [1], on nous a encore reproché que leurs résultats ne pouvaient être considérés comme concluants, également parce qu'en faisant l'addition, on perd justement ce qui détermine le mode d'existence d'une œuvre littéraire, notamment sa valeur artistique. Une œuvre d'art n'existe comme telle — affirmait-on encore — que grâce à sa valeur singulière. Par conséquent, chacun réagira à sa façon, la réaction sera donc unique et par suite incomparable. Soumettre à un traitement statistique des faits uniques et incomparables signifie substituer un système à un autre. La prise en considération de ces objections a fait naître la nécessité d'impliquer également dans la discussion la notion de « valeur ». Est-il bien vrai que des valeurs incomparables ne sauraient former un système ?

Selon notre conception personnelle, la valeur n'existe que si elle est reconnue. Les valeurs n'existent que grâce à la société et dans la société. Toute tentative d'expliquer l'origine des valeurs autrement que par une relation mène infailliblement, sous une forme ou sous une autre, au déisme. Soutenir qu'une chose a de la valeur en soi, c'est soustraire cette

[1] Voir *L'œuvre littéraire en tant que relation sociale*, dans «Revista de istorie şi teorie literară », XIX, 1970, 3.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 351—361, Bucureşti, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chose au système des relations qui la fait appartenir à l'humanité, et la rapporter à quelque chose d'extérieur à notre existence connue et cognoscible. Cependant la pratique humaine refuse ordinairement d'admettre une telle inversion. Même dans le système philosophique de Tolstoï, l'idéal suprême « vivre pour Dieu » est en dernière instance converti en un commandement : « vivre pour les hommes » [2]. Le fait est également attesté par les religions les plus variées. Des attitudes ayant une certaine valeur au point de vue religieux, une fois dépouillées des formules mystificatrices qui les recommandent dans le cadre de certains systèmes dogmatiques, se présentent sans difficulté à nos yeux pour ce qu'elles sont en réalité — des tentatives de légiférer des normes éthiques, c'est-à-dire des règles de comportement favorables à des classes ou à des castes, et par conséquent sociales [3]. Les valeurs esthétiques ne sauraient constituer une exception. D'aucuns trouveront, peut-être, que nous soutenons des banalités et des truismes, que nous enfonçons des portes ouvertes. Mais la pratique des discussions et des recherches littéraires atteste que ce sont justement des vérités élémentaires pareilles qui ont été plus d'une fois contestées. Ce que l'on invoque d'habitude, c'est *la non-concordance* de la reconnaissance sociale et de la valeur réelle. N'est-il pas déjà arrivé qu'à un moment donné certain type de roman policier bénéficie d'une « reconnaissance » beaucoup plus large que des œuvres d'art véritables ? Mais cela signifie seulement que le critère de la « reconnaissance » doit être manié d'une façon plus nuancée. Croce proposait déjà qu'on fasse une distinction entre la poésie et la littérature et montrait en même temps pourquoi : ne voulant pas être littérature, la « poésie pure » « n'était pas la Poésie non plus », mais « la négation de la poésie en tant qu'expression »[4], donc, en dernière instance, quelque chose d'absolument éphémère. En même temps, l'étude de certaines «régions de frontière » de la littérature [5] semble avoir démontré que les zones pareilles sont en fait beaucoup plus vastes qu'on les suppose, qu'elle s'étendent sans cesse menaçant d'inonder d'une façon ou d'une autre toute la création. C'est justement pour cela que, usant d'un terme dont George Călinescu se servait dans un autre contexte, nous osons affirmer que la poésie comme telle n'existe pas à l'état pur[6], et qu'elle ne peut apparaître concrètement qu'en se greffant sur quelque chose qui ne lui appartient pas. A l'instar de la santé, par exemple. La poésie ennoblit des œuvres d'une autre facture, ayant les finalités les plus variées. Un roman policier cons-

---

[2] C'est en premier lieu au récit *Le père Serge* que nous pensons, mais aussi, dans une bonne mesure, au final d'*Anna Karénine*. Nous avons également trouvé des suggestions apparentées en ce sens à notre point de vue dans l'intéressante étude d'Ivanov-Razoumnik (*Istoria rouskoï litératury XIXv.*, rédigée sous la direction de D. N. Ovsianniko-Koulikovski, Moscou, 1911, p. 327—401).

[3] Voir *Moral s marxistkoï totchki zrénia* et autres articles de A. V. Lounatcharski dans le volume *Potchémou nelzia vérit v boga*, Moscou, 1965.

[4] Cf. Benedetto Croce, *Poezia*, Bucarest, 1972, p. 72.

[5] Voir, par exemple, Silvian Iosifescu, *Literatura de frontieră*, Bucarest, 1969.

[6] George Călinescu (*Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucarest, 1965, p. 16) a eu en vue non pas la poésie en général mais ses formes, quand il soutient que «Classicisme et romantisme sont deux types idéales, pratiquement *inexistants* à l'état pur, repérables seulement au moyen de l'analyse de laboratoire ». Le terme est également utilisé par Croce (*op. cit.*, p. 71), mais pour définir « l'ensemble de la poésie historiquement existante ».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

truit avec plus d'art bénéficiera d'une reconnaissance plus large et plus durable qu'un ouvrage incohérent et inconsistant du même genre, mais il nous faut admettre que, dans ce cas également, la reconnaissance sociale consacre la valeur du roman policier et non pas sa valeur artistique. Mais si tel est le cas — et d'aucuns pourront en être indisposés — cela veut dire que de nouveau on essaye d'annuler la création artistique en tant qu'activité autonome, se suffisant à elle-même. Pas le moins du monde, dirons-nous, car, à notre avis, on ne fait ainsi que mieux délimiter la sphère de cette autonomie. Pour que l'art, la poésie, puisse anoblir les activités sociales visant une certaine finalité, il est nécesaire qu'une tradition artistique accumulée préexiste à la portée des auteurs de divers types. La valeur artistique intrinsèque consiste dans l'enrichissement de cette tradition. C'est donc dans cette sphère que son caractère fonctionnel se fait remarquer.

Pour que le roman *Les Mystères de Paris* ait pu paraître à un moment historique donné et être apprécié par un vaste public, pour de toutes autres vertus que celles artistiques, il a fallu qu'une immense tradition de création épique fût déjà accumulée. L'auteur des *Mystères* en a bénéficié, mais ne lui a ajouté que fort peu, fait attesté par la valeur artistique médiocre du roman.

Abordant le processus du développement littéraire du point de vue sociologique, on peut remarquer qu'une espèce de loi gouverne la relation entre la circulation et la valeur des productions littéraires. Le goût de toute génération de lecteurs a éte formé sur la base de la tradition accumulée jusqu'à son affirmation dans l'histoire. Aussi est-elle encline à applaudir les épigones. Byron avait scandalisé ses contemporains, mais son œuvre devait se trouver à la base de toute une littérature d'inspiration byronienne, qui connut une large audience. Dans la littérature roumaine, un poète comme Eminescu, qui apportait un timbre totalement nouveau, ne bénéficia point d'une reconnaissance immédiate et générale de son vivant, mais dans les décennies qui suivirent, l'eminescianisme envahit la poésie à tel point que pour faire reconnaître un poète anti-éminescien tel que Macedonski il fallut vaincre plus d'obstacles encore que dans le cas d'Eminescu. La trajectoire suivie par l'intérêt témoigné à Essénine ou Pasternak se prêterait à une interprétation analogue.

Nous nous sommes heurté, nous, à ce problème d'une façon presque imprévisible quand nous essayâmes de caractériser le statut de l'artiste dans la société socialiste [7]. Après avoir constaté qu'en régime capitaliste le « monde artistique » se constitue en tant que médio-structure sociale sévère et fermée, fonctionnant surtout comme un laboratoire, mais n'ayant pratiquement pas le droit d'intervenir dans la sélection des valeurs dont d'autres se servent pour satisfaire les nécessités artistiques de macro-structures, nous avons montré comment, après la victoire de la révolution

[7] Dans la communication *L'artiste et la société. Les structures sociales et le statut de l'artiste* présentée à l'occasion du VII[e] Congrès International d'esthétique (Bucarest, 28 août — 2 septembre 1972). Voir «Revista de istorie şi teorie literară», XXII, 1972, 4, p. 601—605, ainsi que en français: «Analele Universităţii Bucureşti. Estetica», XXI, 1972, p. 101—106.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

socialiste , cette solution change radicalement, mais engendre des problèmes nouveaux.

Le premier acte du nouveau pouvoir étant la supression de la censure instaurée jadis par l'intermédiaire du monopole de la bourgeoisie sur les moyens de diffusion de l'art, on commença à croire que la médio-structure artistique devient elle-même un anachronisme, compte tenu du fait que sa raison d'être avait disparu de pair avec l'effondrement du régime qui l'avait engendrée. Mais on avait tôt fait de constater que l'on commettait ainsi une faute, explicable peut-être, mais qui n'en était pas moins grave pour autant. L'origine de cette erreur, selon nous, provient de la primauté accordée au caractère de classe des faits sociaux. Ainsi que nous avons essayé de le démontrer dans un autre article [8], dans la société capitaliste la médio-structure artistique fonctionne comme une membrane protectrice à deux sens : elle protège les artistes contre les interventions incompétentes des imposteurs de tout genre, mais protège également la société contre les effets parfois dissolvants au point de vue social de certaines expériences artistiques. Comme on peut aisément s'en rendre compte, le contenu de classe du phénomène se résume à cette seconde fonction protectrice. En fait, dans les conditions du régime capitaliste, le statut de l'artiste est fixé de manière à ce que la classe dominante (la bourgeoisie) puisse exercer sa censure sans que l'artiste ressente comme une atteinte apportée à sa liberté de création. La base matérielle de ce statut est assurée par la propriété des moyens de diffusion des œuvres d'art. Autrement dit, la bourgeoisie se sert de la médio-structure artistique pour protéger ses intérêts de classe. Après la victoire de la révolution socialiste, les privilèges de classe de la bourgeoisie étant abolis, on a naturellement commencé a ressentir comme anachroniques toutes les structures créées pour leur défense. Et cela, sans tenir compte du fait que certaines structures dont usait la bourgeoisie remplissaient également d'autres fonctions sociales. La faute est en quelque sorte analogue à celle — plus élémentaire encore — commise, comme on le sait, en Russie au cours des années qui suivirent de près la Grande Révolution Socialiste d'Octobre. Certains militants du *Proletcultisme* (doctrine erronée repoussant toute culture précédant l'avènement du prolétariat) plédaient alors pour l'abolition du théâtre en raison du fait que celui-ci était une institution bourgeoise [9]. Car en effet, jusqu'à la Révolution, le théâtre en tant qu'institution était presque entièrement au service des couches fortunées de la population — l'aristocratie et la bourgeoisie. Mais le fonctionnement d'une institution dans l'esprit des intérêts d'une classe ne signifie pas pour autant qu'elle s'identifie à ces intérêts. Après tout, suivant cette ligne, il se trouva des « troglodytes » — comme les appelait Lénine — qui demandèrent la suppression des chemins de fer bourgeois. Tout comme si on demandait l'abolition du mariage uniquement parce que certains individus s'en servaient pour parvenir.

---

[8] *Literatura și societatea*, «Ramuri », 1970, 8, Craiova.

[9] Cf. V. Ivanov, *Formirovanie ideinovo edinstva sovetskoĭ literatoury, 1917—1932*, Moscou, 1960, p. 144 et suiv. Voir aussi nos études : *Eroul revoluționar al literaturii sovietice din primii ani de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie*, «Romanoslavica », VIII, 1963 et *Literatura revoluției și revoluționarea literaturii*, «Revista de istorie și teorie literară , XVI, 1967, 4.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dans la société socialiste (et il va sans dire que nous nous référons en premier lieu à l'expérience roumaine, mais nous pensons que des observations similaires sont sans doute valables pour d'autres littératures également), le démembrement de la médio-structure artistique a conduit à une certaine baisse du niveau artistique de la création littéraire, à la diminution de l'exigence critique, à l'apparition d'une sorte de méfiance idéologique à l'égard de l'expérimentation, etc. [10]. Même dans cette nouvelle société, des contradictions visibles et assez douloureuses ont bizarrement fait leur apparition entre l'artiste et les macro-structures sociales. Mais, comme on le sait, à l'encontre de la société capitaliste, dans la société socialiste les contradictions n'ont pas un caractère antagonique ni catastrophique, et sont généralement résolues par des interventions réparatrices de la société [11]. C'est ce qui se passa en Roumanie dans le cas de la médio-structure artistique. Pratiquement celle-ci fût reconstituée toujours en tant que laboratoire de la création et que forum de consécration des valeurs artistiques, sans tenir compte du mode dont celles-ci étaient utilisées dans des buts sociaux. Notre impression est que même en régime socialiste il ne saurait être question d'une disparition complète de la contradiction qui existe entre l'artiste et la société. Parce que, ici comme ailleurs, le goût des lecteurs se formera inévitablement sur la base de la tradition accumulée et sera par conséquent toujours choqué par les initiatives de renouveau plus radicales. Cependant l'art ne peut se développer qu'en se renouvelant sans cesse. En fait, en matière d'art le progrès réside justement dans le renouvellement. Et, aussi longtemps que ces expérimentations sont en cours, on ne saurait dire lesquelles s'avéreront finalement être les plus conformes aux impératifs esthétiques de la société. S'il nous fallait établir des analogies, pour extraire ensuite de leur confrontation les différences spécifiques, il nous faudrait reconnaître dès le début qu'en régime socialiste ce ne sont pas les artistes en premier lieu qui décident du mode d'utilisation et de diffusion des valeurs artistiques nouvellement créées, mais la société, par le truchement de ses représentants. Il va sans dire que d'autres intérêts que sous un régime bourgeois président au choix, les intérêts conjugués du peuple tout entier et que c'est là déjà un immense progrès, mais on pourrait objecter qu'au point de vue de l'artiste les termes de la relation sont restés inchangés. S'il nous fallait de nouveau recourir à la terminologie de Maïakovski (selon laquelle il existe des poètes qui écrivent pour les consommateurs, mais aussi des poètes qui créent pour les producteurs), en régime socialiste aussi la « médio-structure artistique » n'est libre de décider en dernière instance qu'au sujet des problèmes se rapportant à cette seconde catégorie de production littéraire. Les relations de l'artiste

---

[10] En d'autres termes et sous une autre perspective, ces problèmes ont été déjà débattus lors du premier *Congrès des Ecrivains de la République Populaire Roumaine*, voir compte rendu paru chez Editura de stat pentru literatură, Bucarest, 1965, 541 pages.

[11] Au sujet des contradictions et de leur solution dans la société socialiste, voir aussi Nicolae Ceaușescu, *Expunere cu privire la programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educației socialiste a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste*, dans le volume *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, VI, Bucarest, 1972, p. 642–650.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avec les lecteurs dans le cadre des macro-structures demeurent médiates. Une telle conclusion serait cependant hâtive. À l'encontre du régime capitaliste où la « médio-structure artistique » est de fait non seulement une réalité objective, mais en même temps une réalité mystifiée, en régime socialiste elle est institutionalisée, et acquiert dans la société un statut organisé qui lui confère le droit d'intervenir également dans les problèmes d'intérêt général. Autrement dit, elle participe, par ses représentants autorisés, à l'organisation et au contrôle de toute l'activité d'assimilation et de diffusion des valeurs artistiques. Comme toute autre solution, celle-ci présente elle aussi des avantages et des désavantages. Si elle n'est pas bien dirigée, l'institutionalisation peut engendrer des phénomènes de bureaucratisation ou le goût pour les interventions administratives. La tendance du dialogue continuel entre la « médio-structure artistique » et les forces dirigeantes de l'Etat, d'une part, et les larges masses de lecteurs, d'autre part, mène naturellement à la liquidation graduelle de l'isolement du monde artistique (de son repli sur soi-même), à l'instauration d'un système de relations directes entre l'artiste et les bénéficiaires, à la diminution du temps nécessaire à la sociologisation des valeurs artistiques autonomes.

Sous cette perspective, nous pensons qu'on peut parler également des nouveaux horizons ouverts à la littérature comparée. Partant précisément de la constatation d'une vérité objective, à savoir qu'une certaine non-concordance entre les valeurs artistiques autonomes et les valeurs artistiques consacrées sur le plan social est inévitable. Et s'il en est ainsi, cette non-concordance peut être étudiée. Une fois de plus, la méthode sociologique de recherche peut nous être d'un grand secours. Une enquête suffisamment ample nous apprendra :

1 quelles sont les productions littéraires préférées de certaines catégories de lecteurs, y compris celles des producteurs ;

2 de quelle façon réagissent les diverses catégories de lecteurs devant leurs œuvres préférées ou, au contraire, pourquoi ils demeurent réfractaires à telle ou telle expérimentation artistique ; autrement dit, on peut se faire une idée des modalités selon lesquelles les lecteurs schématisent les œuvres en question.

Le matériel rassemblé ainsi pourra constituer l'un des termes de la comparaison, le second étant le système des valeurs contenu par la création artistique comme telle, c'est-à-dire la tradition accumulée au fil des siècles. La comparaison pourra conduire, du moins nous l'espérons, à la découverte et à la descripton des modèles sélectionnés pour l'alimentation et la satisfaction des exigences esthétiques de l'époque, à la représentation formelle de la dynamique intérieure du processus. Nous allons essayer d'éclaircir notre idée au moyen de quelques hypothèses de travail concrètes.

L'essor de la création réaliste durant la seconde moitié du XIX^e^ siècle a fait largement adhérer à cette modalité de création des catégories de lecteurs fort variées. Alors que la critique littéraire, le représentant le plus autorisé de la « médio-structure artistique », l'exaltait pour son étonnante capacité de dévoiler les problèmes existentiels de l'homme jusque-là cachés, une large catégorie de lecteurs se sentait surtout flattée de pouvoir se reconnaître dans les héros des romans et récits. La con-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vention romantique se trouvait répudiée par le uns et par les autres, mais pour des motifs fort différents — par les uns pour son schématisme rigide et astreignant, pour son « éloignement de la vie », par les autres. Le « nouveau lecteur » réclamait une lecture au niveau de ses préoccupations quotidiennes. En vertu de quoi on commença à apprécier la *Sonate Kreutzer* plutôt comme un prétexte pour le débat des problèmes touchant le mariage et la vie conjugale, et *Crime et châtiment* comme un roman policier exceptionnel. Si l'on pouvait — *a posteriori* évidemment et d'une manière présomptive — examiner aux rayons X ce mode de comprendre les grandes œuvres réalistes (après tout, un critique honnête mais prisonnier des opinions simplificatrices de ses lecteurs a bel et bien écrit qu'*Anna Karénine* ne contenait que des « amours d'aristocrates » [12]), on constaterait, croyons-nous, que l'on recherchait également le côté sensationnel, mais un sensationnel « domestiqué », à la mesure d'une certaine expérience de vie petite-bourgeoise. Supposant plus avant qu'une réaction a commencé à exercer une pression appréciable sur la production littéraire, on pourrait également détecter — du moins nous le supposons — quelques-unes des causes ayant favorisé la dégradation du réalisme. L'impératif de la véridicité, qui au début avait agi comme une arme d'une grande force explosive brisant les conventions romantiques et pénétrant au plus profond de l'existence, était devenu de son côté une convention ; d'instrument d'investigation de la vérité, la « ressemblance avec la vie » était devenue un paravent qui servait à cacher la vérité [13], de stimulant de la germination d'expériences artistiques nouvelles, un frein et une norme paralysante. Cela a fait mûrir les prémisses de la « rébellion antiréaliste » qui a brusquement mis en lumière l'incompatibilité flagrante de la médio-structure artistique et du vaste auditoire des bénéficiaires. De fronde en fronde, la distance augmentait. On se mit alors à chercher fiévreusement les termes d'une réconciliation, mais ceux-ci n'ont été découverts qu'au prix de douloureuses renonciations. La plus éloquente nous semble avoir été l'aventure de l'existentialisme, entre autre aussi parce que celui-ci visait de rétablir l'entente avec le lecteur toujours en faisant appel aux données fournies par l'expérience pratique. Les dimensions admises pour une communication ne nous permettent pas de suivre ce processus dans tous ses méandres, nous considérons toutefois utile de mentionner que la réaction contre certaines interprétations simplificatrices données par l'existentialisme s'est produite à l'intérieur du courant et a conduit à une sorte de réhabilitation du réalisme, mais dans une hypostase absolument nouvelle. Chose qui pour nous a en outre la valeur d'une confirmation de l'hypothèse qui nous servit

---

[12] Cf. B. Boursov, *Annotations sur Anna Karénine*, (*Primeciania*), dans L. N. Tolstoï, *Sobranie sotchinenii*, en 20 volumes, t. IX, Moscou, 1963, p. 473.

[13] « La vie est affreuse, vous dit-on — s'indignait Gorki au début de ce siècle —, sombre, où que l'on tourne les yeux, on ne découvre que traces de sang. Cependant vous refusez de le croire, vous, votre vie n'est que banale et ennuyeuse, et si quelqu'un essaye de vous montrer le vide et la stupidité de cette banalité vous ne perdez point contenance, et la seule chose qui vous intéresse est la manière dont on vous le montre, si on vous le présente d'une belle manière. Esthètes enfoncés jusqu'au cou dans la boue, si au moins vous couliez plus vite ! » Du récit *Histoire d'un écrivain auquel les vapeurs de l'orgueil sont montées à la tête*, dans *Opere* en 30 volumes, t. V, Bucarest, 1957, p. 358—359.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de point de départ, à savoir qu'une histoire complète de la création littéraire ne saurait faire abstraction des réactions du lecteur (ou, en d'autres termes, de ce qui en constitue la valeur). Cette conviction nous a été d'ailleurs, en partie du moins, renforcée par le spectacle de l'évolution de la littérature roumaine au cours des vingt-cinq dernières années. Pendant la première décennie consécutive à la guerre, la réaction la plus puissante se manifesta contre une littérature dominée par l'angoisse et le dégoût de la vie. On demandait, et elle devait s'imposer, une littérature de l'action, une littérature épique et psychologique par excellence. Cependant, ayant échappé à la surveillance de la médio-structure artistique, cette littérature ne put se maintenir, dans sa totalité, à une valeur d'un niveau adéquat. Les tendances à la schématisation l'anémièrent. La réaction fut à bien des points de vue antiréaliste. Pendant quelques années ce furent les « cas de conscience » qui prédominèrent comme thème. Leur caractère abscons, paroxystique, marquait des affinités visibles avec la littérature de l'absurde. Mais cette phase non plus ne devait pas durer. Le refus des lecteurs appartenant aux macro-structures sociales d'adhérer fut tellement évident, que peu à peu la tendance s'étiola. Aujourd'hui, la littérature roumaine connaît une nouvelle et vertigineuse recrudescence du roman. D'un roman à problèmes, social de par les implications de son contenu, mais manquant de la fluence ordinatrice des romans sociaux à thèse. Vu la manière dont les auteurs présentent et assemblent des fragments de vie, ce roman a l'air d'avoir été engendré par l'époque socialiste, et ce non pas comme la prolongation d'une démarche idéologique, mais plutôt peut-être comme une résistance opposée à un excès d'idéologisme. Sur le plan sociologique, les romans de ce genre reflètent l'intérêt normal de la société socialiste (d'une société qui s'autoédifie consciemment) pour les côtés intimes du comportement humain, en tant que source et cause de dérèglements dans le système des relations entre macro-structures sociales et individu dans les conditions dans lesquelles le nouveau régime engendre sans cesse, d'une manière tout aussi normale, des efforts pour le raccord de certains intérêts parfois assez divergents.

Nous avons eu à ce moment l'impression d'entrevoir une confluence (ou, plutôt, une intersection de trajectoires) avec la nouvelle vague existentialiste, confluence d'autant plus significative que dans les deux cas — du moins nous le croyons — l'évolution littéraire a été dans une grande mesure dynamisée par les effets de certains phénomènes d'interprétation.

Pour le moment, toutefois, notre but n'est pas d'analyser les causes sociales de certaines orientations nouvelles de la littérature, mais de proposer une hypothèse de travail en vue de futures recherches sociologiques-littéraires axées sur la relation qui existe entre circulation et valeur. Pour poser le problème dans des termes aussi exacts que possible, nous nous rapporterons à un autre exemple encore. Vers les années 20 de notre siècle, différentes sortes de littérature satyrique ont pris une ampleur considérable dans la littérature russe. Une fois de plus, nous ne nous intéresserons pas aux causes mais au fait en soi, au sujet duquel il convient de mentionner aussi la circonstance que dans la plupart des cas, la satyre littéraire avait alors un caractère fonctionnel prononcé. « Rien ne fustige mieux les scélérats, que le rire », disait Caragiale, et les écrivains sovié-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tiques de l'époque, sans avoir probablement connaissance de ces paroles, se conduisaient néanmoins selon ce principe. C'est dans cette ambiance générale qu'est née la satire de Mikhaïl Boulgakov qui, par bien de ses traits — concernant les thèmes ou les procédés — s'apparentait à celle de Maïakovski, aux nouvelles de Zochtchenko, de Kataév, aux romans d'Ehrenbourg, voir à ceux d'Ilf et Petrov. On put de pair, et assez vite, constater des éléments d'hétérogénéité qui — dans le cas des nouvelles satyriques de Boulgakov — consistaient justement dans le renoncement au caractère fonctionnel [14]. L'introduction massive du fantastique détermina certains critiques à proposer un rapprochement avec Gogol [15]. A notre avis, cet apparentement n'est que superficiel. Chez Gogol, le fantastique est visiblement conventionnel et ne joue qu'un rôle auxiliaire, tout comme chez Swift ou chez Saltykov-Chtchédrine d'ailleurs. Chez Boulgakov le fantastique apparaît insensiblement — et c'est en ceci que consistait la nouveauté — au début discrète, suite à un dérèglement pratiquement infinitésimal de la logique réaliste, puis grossissant brusquement comme un torrent de montagne en temps d'orage qui engloutit tout. La conséquence en est que le caractère fonctionnel de la satyre disparaît. En d'autres termes, la satyre s'autodévore. La littérature devient ludique, et la ridiculisation revêt la forme de l'ironie romantique. On sait qu'à l'époque, dans la patrie de l'écrivain, cette tournure ne fut pas accueillie avec sympathie ni par les lecteurs, ni même par les cercles — il est vrai, assez morcelés en ce temps — de la médio-structure artistique. Le rire homérique de Boulgakov choqua, ce qui détermina l'auteur à se réorienter vers le théâtre et la dramaturgie. La prose de Boulgakov ne fut redécouverte que des dizaines d'années après la mort de l'écrivain et appréciée pour de tout autres vertus que celles qui la firent contester aux années 20. Les exégètes soulignèrent ses affinités, d'un côté, avec une certaine tradition de la prose russe, de Garchine et Tchékhov à Andréev, Rémisov et autres « novateurs » du début de ce siècle, et de l'autre avec certains prosateurs occidentaux, dont on mentionna Kafka, Gide, voire Camus et, bien entendu, les champions de l'absurde. Ces références apportent une réparation qui s'imposait, mais sur un autre plan des valeurs. Ce qui nous autorise à revenir au problème que nous avons essayé d'esquisser au début de cette communication.

En matière de recherche littéraire on ne saurait considérer la notion de « valeur » d'une manière univoque. En dernière instance, une valeur ne peut être consacrée que sur le plan social. Mais chaque fois dans la série qui lui est spécifique. En même temps, en nous servant de la terminologie de Croce, nous pourrions affirmer que toute œuvre littéraire appartient simultanément à deux séries : la série poétique et la série littéraire. Il nous semble qu'il est préférable de faire une différence entre les valeurs *génériques* et les valeurs *spécifiques* [16]. Dans l'histoire de la littérature

[14] Nous nous sommes occupés plus en détail de ce problème dans l'essai *Satira și fantasticul la Mihail Bulgakov*, dans « Revista de istorie și teorie literară », XXII, 1972, 3, p. 499 et suiv.

[15] Voir par exemple Vladimir Lekchine, *Mihail Bulgakov*, dans « Secolul XX », 8, 1971, p. 184.

[16] Notre communication n'en est pas une d'axiologie, aussi avons-nous préféré ne pas nous rapporter aux différents systhèmes qui se disputent la primauté dans cette branche de la philosophie. Mais nous pensons qu'il est de notre devoir de citer le consistant ouvrage de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

considérée au point de vue sociologique (comme un enchaînement de faits sociaux, c'est-à-dire de faits constatables et analysables sur le plan social), loin de constituer une règle, la coïncidence des deux types de valeur ne se produit, semble-t-il, qu'assez rarement, mais a, quand elle se produit, l'effet d'un choc dynamique avec de puissantes répercussions dans des territoires variés. C'est là, paraît-il, la conclusion que nous proposons comme point de départ pour des recherches futures.

La valeur spécifique, fonctionnelle (valeur sociale de premier degré), peut être constatée et verifiée par des moyens statistiques. Mais pour la définir et l'évaluer il est nécessaire d'abord d'élaborer toute une méthodologie.

La valeur générique (valeur sociale du deuxième degré seulement, car elle n'est sociale que dans la mesure où elle ressemble et amplifie le matériel de tradition susceptible d'être utilisé pour engendrer des valeurs artistiques à charge fonctionnelle évidente), reconnue par la « corporation », est de ce fait consacrée, constatée et attribuée à l'intérieur de la médiostructure artistique et n'agit comme agent que dans cet espace social. Mais elle aussi peut être « sommée » et synthétisée par la mise en parallèle et l'interprétation adéquate des appréciations critiques qui s'accumulent au fil des décennies et des siècles.

La contradiction — ou plus exactement peut-être la non-concordance — entre la valeur générique et la valeur sociale est en quelque sorte inhérente, mais sa nature et son intensité diffèrent, étant dépendantes de plusieurs facteurs, dont le facteur social — le statut de l'artiste dans la société — demande à être souligné en premier lieu.[17]

Génératrice, dans certaines conditions, d'initiatives fécondes au point de vue artistique, cette non-concordance s'avère toutefois, sous une perspective plus large, gênante, voire néfaste pour le développement de la littérature. Par contre, les moments de coïncidence sont presque toujours favorables à des explosions de l'effort créateur (explosions qui portent parfois en elles le germe de nouvelles contradictions, ce qui n'altère pas pour autant les dimensions de « pointe » que comportent des moments pareils).

Par conséquent, la voie de la stimulation du progrès dans la création littéraire ne saurait être cherchée dans le domaine de la production de valeurs génériques. Une autonomie presque complète règne dans cet espace — somme toute assez restreint — et le développement n'obéit d'habitude qu'à des « lois » fort capricieuses, se ressentant parfois d'une façon absolument imprévue du jeu des attractions et des répulsions fortuites. Le progrès ne peut être suivi que sur la ligne d'intersection des deux plans de valeurs, ce qui signifie qu'à ce point de vue le facteur prédo-

---

Ludwig Grünberg, *Axiologia şi condiţia umană* (Bucarest, 1972), qui nous a évité de nous égarer dans le labyrinthe des controverses sur la «valeur» et dont nous avons emprunté les termes proposés ci-dessus (éd. cit., p. 143).

[17] Le chapitre traitant ce problème et qui se termine sur le suggestif tableau comparatif des pages 166—167, nous semble constituer la partie la plus substantielle du volume bien documenté de Hans Norbert Fügen, *Die Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden* (Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1971), dont nous séparent cependant bon nombre d'appréciations et considérations (voir notre compte rendu dans «Revista de istorie şi teorie literară», XXI, 1972, 3, p. 565—568).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

minant est constitué par le système des relations entre la médio-structure artistique et les macro-structures sociales desservies par celle-ci. En d'autres termes, militer pour le progrès de la littérature signifie militer pour le perfectionnement continuel du statut de l'artiste, pour son adéquation aussi organique que possible aux exigences de la société, ce qui ne manque pas de conduire — quand les accidents sont prévenus — à une décharge optime des énergies créatrices. Le progrès en matière de littérature s'identifie ainsi à l'effort d'assurer au créateur une liberté complète pour son auto-affirmation, liberté qui permettra — et c'est la seule qui pourra le permettre — que la tant disputée « autonomie de la création » devienne normalement et sans effort une pièce de musée au même titre que la charrue en bois et la meule à blé, pour conclure par une proposition de Marx, concernant, il est vrai, un pronostic social d'autre nature. En dernière instance, c'est donc là le sens de notre initiative.

Nous considérons que les recherches préconisées par nous pourraient constituer un matériel utile pour ceux qui désirent et peuvent contribuer à un progrès de la littérature, tel que nous l'entendons et que nous avons tenté de définir.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le problème de la périodisation d'une histoire comparée des littératures européennes

I. C. Chițimia

Parmi les premières esquisses européennes d'histoire littéraire sont surtout mises en évidence des biographies et des bibliographies, en commençant par les écrivains de l'antiquité. C'est exclusivement à l'époque des lumières que l'on pensa aux histoires littéraires nationales. On peut citer, entre 1733—1750, une *Histoire littéraire de la France*, en 12 volumes, conçue par des auteurs de l'ordre des bénédictins et continuée par l'Académie Française jusqu'au volume 33. De même, en Italie, Girolamo Tiraboschi (1731—1794) est l'auteur d'une *Storia della letteratura italiana* en plusieurs volumes [1]. Pendant les siècles suivants le domaine des histoires littéraires nationales prit un réel essor.

Cependant, les recherches actuelles sont revenues à l'idée d'un tableau universel des littératures. C'est ainsi que, dans la collection de la Pléiade, Raymond Quenau rassembla une très intéressante suite d'histoires des littératures nationales [2]. Le tableau le plus éloquent des littératures restera toujours celui des histoires comparées des littératures, par des zones de culture, de civilisation et de liaisons réciproques, en étapes ou en périodes historiques de développement. On aura dans un tel tableau des ressemblances et des divergences spécifiques et expressives.

La difficulté à surmonter c'est la périodisation, nécessaire pour un travail systématique, c'est à dire une construction bien organisée, logique et tout à fait claire. D'ailleurs, une telle difficulté est caractéristique à toute sorte d'histoire littéraire (nationale ou universelle). On a même essayé à classifier la matière par des courants, des générations, des genres littéraires, des époques historiques etc. etc.[3].

---

[1] Cf. Nina Façon, *Istoria literaturii italiene*, București, 1969, p. 270.

[2] R. Quenau, *Histoire des littératures*, 3 vol., Paris, Gallimard, 1955—1957.

[3] Pour élucider cette question nous citons Al. Dima, *Aspecte specifice românești ale curentelor literare internaționale*, dans « Revista de istorie și teorie literară », XXI, 1967, nr. 1, p. 97—106; idem, *Perioade și curente literare*, *ibidem*, p. 187—190.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 363—367, București, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Le plus souvent les auteurs ont appliqué la périodisation par les courants : la Renaissance, le siècle classique, le siècle philosophique, le siècle romantique [4]. En ce qui concerne l'histoire des littératures comparées on a objecté que le développement des littératures nationales n'a pas un caractère uniforme ; quelquefois un courant littéraire ne peut se manifester dans toutes les littératures. C'est l'exemple de la Renaissance. De même, on reproche à la périodisation par courants littéraires qu'il n'y aurait pas de simultanéité pour chaque courant dans toutes les littératures européennes.

Bien entendu, il y a des questions à élucider et il s'impose à trouver la juste solution. S'il y a des différences d'évolution entre les littératures asiatiques et européennes, dans le contexte de ces dernières le chercheur peut trouver des modalités de périodisation commune, même si le développement n'est pas équivalent pour les littératures occidentales, celles de l'Europe Orientale et du Sud-Est de l'Europe. Ces littératures ne présentent pas de barrières infranchissables. Au contraire, les ressemblances et l'échange des idées et des valeurs artistiques sont évidemment plus importantes que les différences.

Jetons un aperçu plus précis. C'est problématique de savoir si les littératures antiques, grecque et latine ont été prises en considération dans le contexte des littératures comparées européennes. Selon notre point de vue, c'est un substrat important, à côté d'autres substrats, grâce auxquels surgissent beaucoup de littératures européennes. En tout cas, il n'y a aucune difficulté à présenter d'une manière synthétique cette ancienne base de prochains phénomènes littéraires. La question serait possible en envisageant aussi les anciens éléments littéraires d'autres pays, qui se perpétuent surtout dans les motifs de la création populaire orale, telle que la création populaire celtique, scandinave, slave etc.

La réelle périodisation commence surtout avec le moyen âge littéraire, dont le fond diffère généralement pour les deux Europes : occidentale et orientale, à cause de l'ancien fond culturel de ces deux zones. Cependant, cela n'empêche pas de faire la comparaison sur les directions, les phénomènes et les œuvres des deux sections littéraires, avec leurs traits caractéristiques, tout au contraire c'est le but d'une comparaison sous la forme d'histoire littéraire. En même temps, il ne faut pas oublier qu'il y a toutefois des éléments et des valeurs qui se sont transplantés d'une région littéraire à l'autre. Par exemple, des éléments de la littérature byzantine transplantés en Occident et des œuvres de l'Occident dans le Sud-Est européen (Thomas Hemerken à Kempis, *De imitatione Christi* ; romans populaires : *Histoire d'Alexandre le Grand, Histoire de Troie, Fiore di virtù* etc.). Donc, les deux zones ne sont pas complètement séparées, pour ne pouvoir s'y approcher.

Après le moyen âge il y a une période de transition vers la Renaissance. C'est l'humanisme qui se manifeste, surtout pendant le XV-e siècle, en latin dans l'Occident et en vieux slave dans le Sud-Est européen

[4] Voir, par exemple, V. L. Saulnier, *La Littérature française de la Renaissance*, Paris, 1942 ; idem, *La Littérature française du siècle classique*, Paris 1943 ; idem, *La Littérature française du siècle philosophique*, Paris, 1943 ; idem, *La Littérature française du siècle romantique*, Paris, 1945.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(même chez les Roumains), avec une tendance accentuée à cette période pour la culture laïque. Dans les littératures occidentales, si bien que celles de l'Europe centrale et celles de la côte dalmate il y a des œuvres en latin de réelle valeur artistique. Il y a aussi des œuvres de valeur en vieux slave dans le Sud-Est européen, qui manifestent une tendance laïque (citons *Le Panégyrique pour Euthyme* par Gregoire Camblak [5], de même *Les Conseils de Neagoe Basarab* etc.)[6]. On écrivait en latin et en vieux slave non parce qu'on ne pouvait écrire en langues nationales, mais parce que les œuvres étaient diffusées et connues dans une aire plus étendue. On avait le sentiment de la communauté culturelle zonale, même européenne.

En ce qui concerne la Renaissance, c'est une forte empreinte qui domine somptueusement les littératures européennes du XVI-e siècle [7], sauf celles du Sud-Est. Mais, au Sud-Est européen, on aperçoit des caractéristiques de la Renaissance, au moins dans l'introduction et l'emploi des langues nationales en littératures (ce qui est contraire à l'humanisme) ; dans l'emploi de l'imprimerie, introduite récemment dans cette zone, venant de Vénise et dans un élément commun : les livres populaires. Ces livres ont joué un grand rôle dans la diffusion des sujets et dans la formation des langues littéraires à base de la langue vivante populaire, employée dans la plupart de ces livres [8]. Sans doute, à cette époque, on doit présenter aussi les tendances et les œuvres qui font exception à l'esprit de la Renaissance, mais qui témoignent une richesse et une liberté de création. L'évantail littéraire européen de chaque époque est une image indéniable.

L'esprit « classique » de la Renaissance a la tendance de se prolonger au XVII-e siècle sous de nouvelles formes, à côté du baroque espagnol, italien, anglais et d'autres littératures, où le baroque se maintient avec le type littéraire classique,[9] même chez le même écrivain (voir, par exemple, le XVII-e siècle de la littérature polonaise et les œuvres de Samuel Twardowski, Waclaw Potocki etc.[10]. La littérature française du XVII-e siècle, classique par excellence, n'est pas dépourvue d'éléments baroques [11]. Dans les littératures Sud-Est européennes s'il n'y a pas un classicisme, au moins il y a des traces classiques. On connaît l'attitude de moralisation des chroniqueurs, la position traditionnelle et « classique » dans la litté-

---

[5] Cf. Penio Rusev, Ivan Gălăbov, Angel Davidov, G. Dančev, *Похвално слово за Евтимий от Григорий Цамблак*, Sophie, 1971.

[6] Nous avons essayé de démontrer l'existence d'un humanisme Sud-Est européen à côté de l'humanisme occidental, cf. notre article, *Umanism occidental şi umanism sud-est european*, dans RTTL, XXI, 1972, nr. 1, p. 25–30.

[7] Pour les justes limites de cette période, voir le beau livre de W. A. Coupe, A. J. Krailsheimer, J. A. Scott, R. W. Truman, *The Continental Renaissance*, Middlesex, 1971.

[8] Voir notre travail, *Les livres populaires*, dans « Romanoslavica », XVI, 1968, p. 257–271.

[9] Pour les divers aspects, voir D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorismos*, Madrid, 1955 ; B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia* V-e édition, Bari, 1967 ; E. Raimondi, *Letteratura barocca. Studi sui Seicento italiano*, Florence, 1961 ; Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, Paris, 1936 ; R. Tuwe, *Elizabethan and Metaphisical Imagery*, Chicago, 1957 ; V. L. Tapié, *Le Baroque*, III-e édition, Paris, 1968 ; Endre Angyal, *Die slavische Barockwelt*, Leipzig, 1961 ; A. Griseri, *Le metamorfosi di barocco*, Florence, 1967.

[10] Pour le baroque en Pologne, voir J. Sokołowska, *Jan Andrzej Morsztyn*, Varsovie, 1965 ; R. Pollak, *Od renesansu do baroku*, Varsovie, 1969 ; A. Sajkowski, *Barok*, Varsovie, 1972.

[11] Ph. Butler, *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*, Paris, 1959 ; V. L. Tapié, *Baroque et classicisme*, III-e édition, Paris, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rature, par sa résistance contre les idées et les actions lancées par l'Occident vers l'Orient, discussions exprimées dans un haut degré littéraire, de Constantinople, (par l'intermédiaire des pays roumains) jusqu'à Kiev et au delà de cette ville. Le résultat de ces discussions se concentre dans certaines œuvres très intéressantes, quoique moins connues. Elles sont dues à des personnalités littéraires. D'ailleurs, le baroque en soi-même n'est pas absent dans les littératures Sud-Est européennes. D'une façon personnelle, et indépendamment de Boileau, on y traite et applique les règles de l'art poétique (Miron Costin, Dosithée, Symeon Polocki etc.). Donc, le XVII-e siècle littéraire a ses ressemblances et ses distinctions qui mènent à une image unitaire. Il faut préciser que les limites de cette époque, ainsi que de toutes les époques, sont élastiques. Il ne s'agit pas de les confondre avec les limites du XVII-e siècle.

L'époque des lumières (die Aufklärung, le siècle philosophique) qui suit (le XVIII-e siècle) ne crée pas de problèmes. L'échange d'idées devient de plus en plus large. Ce courant, produit par l'Angleterre, se répand dans les littératures du Sud-Est européen. Désormais, le système circulatoire du « sang littéraire » affecte fréquemment « l'organisme » tout entier de la littérature européenne. L'époque des lumières se manifeste aussi en Russie, Roumanie, Serbo-Croatie etc.[12].

Sans doute, le romantisme eut un écho presque partout en Europe, surtout pendant la première moitié du XIX-e siècle ; il se présente sous des aspects différents, selon les conditions de la vie sociale et politique de chaque pays, puisque le romantisme est le plus souvent un courant d'assaut révolutionnaire, en littérature et en politique. On ignore souvent les règles poétiques. on ne cultive plus les genres poétiques, mais tout simplement on « déclame » sur la scène mondiale des mécontentements, des douleurs, des tragédies, afin que tout le monde soit mis en contact avec la réalité dans une atmosphère agitée. La métaphore sert à exprimer la caractéristique de l'époque et la nouvelle poésie. L'histoire comparée de la grande scène du « théâtre » romantique, aboutira à un tableau révélateur de l'esprit et de la vie humaine sur une large surface par l'intermède de la création littéraire.

Dès le romantisme les périodes littéraires deviennent plus courtes. Le rythme des actions est plus vif et plus dynamique. Quelquefois les courants littéraires se croisent (d'ailleurs jamais un courant littéraire ne fut dépourvu d'influences), mais la domination d'un courant est visible. Après le romantisme suivit le réalisme sous des formes et dénominations différentes : le réalisme, le naturalisme, le vérisme etc. Nous avons affaire donc avec un grand chapitre d'histoire littéraire et avec des sous-chapitres.

Depuis l'antiquité jusqu'aux temps modernes, on assiste à une continuelle alternance des courants littéraires et artistiques : l'un classique, l'autre romantique (chacun sous des aspects différents). Cela reflète la situation du courant antérieur incapable de correspondre à l'idéal de

[12] Pour l'époque des lumières, voir H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, II-e édition, Berlin, 1961 ; V. L. Saulnier, *La littérature française du siècle philosophique*, IV-e édition, Paris, 1961 ; *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма*, Moscou, 1964 ; D. Popovici, *La Littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945 ; R.E. Pelissier, *The Neo-classic Movement in Spain during the Eighteenth Century*, Stanford, 1918; M. Klimowicz, *Historia literatury polskiej. Oświecenie*, Varsovie, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la vie et de l'art contemporain[13]. Les choses se déroulent d'une manière identique au XIX-e siècle. Après le réalisme on voit se manifester un néo-romantisme sous l'influence théorique et créatrice du symbolisme, comme un courant capital.

Puis on parle d'un néo-classicisme (au commencement du XX-e siècle) ce qui est significatif. Cependant dans les littératures d'entre les deux guerres les directions et les courants se précipitent et se superposent. Aucun courant ne domine et selon notre opinion, désormais on ne pourra plus réunir les phénomènes et les faits littéraires sous la domination d'un seul courant. C'est peut-être la dernière frontière de grands courants littéraires. Dorénavant il faudra périodiser l'histoire comparée d'après les caractéristiques des deux époques qui suivrent : la littérature entre les deux guerres et la littérature européenne contemporaine, avec leurs multiples directions et aspects. De cette manière on n'invente pas une périodisation mais on la trouve dans le développement littéraire authentique.

On affirme que les courants littéraires ne correspondent pas à une bonne périodisation, on leur reproche qu'ils envisagent seulement des problèmes d'art tandis que la littérature a aussi ses rapports avec la vie sociale, politique, culturelle. Cette opinion n'est pas fondée. Chaque courant littéraire implique une idéologie et reflète la vie humaine en toute sa complexité. Dante n'a pas écrit seulement la *Divine comédie*. Il est aussi l'auteur de l'œuvre *De monarchia* où il avança l'idée moderne de l'Etat national[14].

L'idée qu'à un courant quelconque manque de simultanéité pour toutes les littératures est vraie en apparence, puisque le classicisme allemand et russe du XVIII-e siècle n'a aucune liaison avec le classicisme français du XVII-e siècle, mais il appartient à l'époque des lumières (qui est aussi du type classique).

Un problème auxiliaire est la précision de la terminologie. Il faut être clair dans son langage et éviter les termes ambigus. Par exemple, l'histoire littéraire bulgare, par rapport peut-être au *risorgimento* italien, emploie le terme *văzroždenie* 'renaissance' pour une résurrection nationale et littéraire dans la deuxième moitié du XIX-e siècle, tandis que les savants soviétiques utilisent le terme similaire *vozroždenie* pour la Renaissance du XVI-e siècle[15]. A vrai dire la littérature bulgare ne connaît pas une Renaissance, mais en général chaque notion doit avoir son terme. C'est un besoin absolu de recourir à un terme juste, pour que les idées soient claires.

Pour une histoire comparée des littératures européennes la classification scientifique des périodes admissibles est celle, selon notre avis, par courants littéraires jusqu'au XX-e siècle. Pour le moment initial (le moyen âge) et pour la littérature d'après la première guerre mondiale d'une telle histoire, il s'agisserait d'époques aux directions et aux phénomènes littéraires variés et complexes.

---

[13] Cf. pour ce problème aussi les idées de J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, Varsovie, 1938, p. 7—53.

[14] Cf. les considérations de M. Handelsmann, *Rozwój nowoczesnego pojęcia narodowości*, Varsovie, 1925.

[15] Voir, par exemple, I. N. Golenščev-Kutuzov, *Итальянское возрождение и славянские литературы XV—XVI веков*, Moscou, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sur la possibilité et les limites de la périodisation en littérature comparée

Paul Cornea

La périodisation est une « lecture » du donné historique, particulière à un domaine quelconque de l'activité intellectuelle, ayant pour but de déterminer au delà de la succession visible des événements les « points de rupture », qui fragmentent le « continu » temporel en « discontinuités » spécifiques et relativement homogènes, en tranches de durée « où — selon R. Escarpit — le temps est en quelque sorte gelé ». Aujourd'hui quand on est infiniment plus sensible qu'auparavant au côté épistémologique de la recherche, il devient banal à dire que ce « découpage » constitue un choix, qui engage l'idéologie du chercheur, donc qui dépend de l'idée qu'il se fait de la littérature, de sa philosophie de l'histoire, des critères dont il se sert pour classifier les valeurs et signifier les contenus.

Précisément puisque toute périodisation est, plus ou moins, affaire de subjectivité, nous ne cessons jamais à nous disputer ; l'histoire littéraire offre l'image d'une guerre sans trêve et sans merci, dans laquelle les combattants usent heureusement des arguments et non pas des fusils, les blessures relèvent plutôt de l'amour propre et où il est malaisé à savoir qui est vraiment vainqueur et qui en est vaincu, puisque tous — à les entendre — ont l'air d'avoir triomphé.

Beaucoup de chercheurs, déçus par l'impossibilité d'arriver à un « consensus » sur le « baroque » ou sur les limites de l'« époque romantique » ou sur le contenu du « symbolisme » voudraient bien renoncer à ces termes qui perpétuent la confusion, semblant inventés pour « donner prétexte à des dissentiments infinis » (Paul Valéry). Mais sans eux ce serait encore pire : par manque de prédicabilité l'individuel deviendrait innomable, la matière littéraire se dissoudrait en îlots sans commune mesure, la science serait abolie. On est donc obligé tant bien que mal de périodiser où d'accepter la périodisation des autres.

La « périodisation des autres » ? Certainement, puisque nous sommes tous prisonniers d'une « tradition » et d'un « langage » qui nous imposent, en fonction du moment et du lieu, des concepts et des cadres théoriques dûment élaborés. Il n'y a qu'une seule issue possible à cette « mise en condition » : l'examen lucide des présupposés idéologiques, c'est-à-dire la critique du « fétichisme » scientiste hérité du positivisme, le refus d'admettre la confusion entre l'objet de la connaissance et l'objet réel.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 369—375, Bucureşti, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Arrêtons-nous brièvement sur quelques concepts utilisés dans la périodisation actuelle. Un découpage peu satisfaisant mais parmi les plus répandus et les plus consolidés est celui par « siècles ». Il est évident que le « siècle » fracture une durée globale sur le mode d'une symétrie fictive : elle suppose en effet que dans le champ littéraire les mutations se produisent, par on ne sait quelle complicité de la providence, d'une manière cyclique, chaque cent années. Ce n'est pas tout. En se laissant bercer par une illusion organiciste on prête au « siècle » un destin analogue à la vie humaine : il aurait une jeunesse, une maturité, une vieillesse et jouirait d'une certaine personnalité morale, en s'identifiant avec une idéologie philosophique, politique ou esthétique (XVII-e siècle : classicisme ; XVIII-e siècle : lumières ; XIX-e siècle : romantisme etc.). On se rend compte, dès qu'on y pense avec quelque rigueur, de toutes les erreurs et les méprises résultant de cette métamorphose saugrenue d'une « convention » dans un « être ». Cependant, tel que le déclarait Henri Peyre, « il est peu d'entre nous, élèves, professeurs ou critiques qui ne soient victimes d'un anthropomorphisme insidieux ».

On complète habituellement la périodisation par « siècles » en l'enrichissant de toutes sortes de subdivisions, déterminées selon des critères différents ; le cadre référentiel devient ainsi une combinaison du « siècle » avec des tranches chronologiques plus restreintes (par exemple : le quart du siècle ou la décennie) ou avec des « courants littéraires » et « artistiques » ou avec des « genres » ou avec des « familles d'esprit » (cénacles, revues etc.) ou avec des « générations ». Le plus souvent les historiens de la littérature professent sereinement l'éclectisme en usant à la fois de plusieurs types de périodisation, sinon de tous, ce qui suggère une conscience certaine de l'insuffisance des critères dont ils disposent. Ils font de leur mieux pour se débrouiller, en adaptant « les schémas au spécifique de la matière étudiée et en jouant adroitement d'une convergence d'abstraits » pour retrouver un « concret » toujours fuyant. Et on ressent partout, chez les meilleurs et chez les moins bons, la même hésitation entre l'esprit de « géométrie » et l'esprit de « finesse », le même basculement entre rigueur (c'est-à-dire choix d'un seul découpage, satisfaisant pour la raison mais simplificateur et par trop rigide) et flexibilité (emploi de *plusieurs* découpages qui offrent une grille plus opératoire mais déçoit notre appétit instinctif d'ordre et d'harmonie).

Laissant de côté l'analyse de la plupart des critères cités plus haut, traditionnels et par conséquent souvent discutés et rediscutés, nous allons nous arrêter au concept de « génération » qui semble acquérir une importance de plus en plus accrue. Proposé par F. Mentré et Julius Petersen, défendu théoriquement et démontré pratiquement dans un beau livre d'Henri Peyre, ensuite par Guy Michaud, appliqué déjà en 1936 par Albert Thibaudet dans sa fascinante *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, par Verdun Saulnier et par beaucoup d'autres — ce type de périodisation a visiblement l'avantage de faire éclater les structures peu souples des « courants », « genres », « époques » etc. qui enferment les écrivains en masquant leur véritable originalité créatrice. D'autre part, l'existence des générations n'est pas à démontrer. On a observé depuis longtemps le groupement constitué par ceux qui sont nés approximativement dans le même temps, qui ont subi les mêmes influences du contexte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

socio-historique, qui emploient le même langage, qui possèdent une « compétence connotative » similaire, qui partagent des aspirations, des rêves et des attitudes mentales semblables. Même les écrivains, habituellement si méfiants envers des classifications dont ils sont l'objet de la part de la critique (par crainte d'être réifiés et réduits en « étiquettes » d'usage didactique), revendiquent toujours et ouvertement leur appartenance à une génération.

Mais bien que cette division de la matière littéraire soit des plus prometteuses car elle « parait avoir l'avantage de suivre de plus près la démarche de la nature » (A. Thibaudet), elle en suscite néanmoins des objections sérieuses. D'abord il est difficile d'attribuer à une génération des limites précises dans le temps. D'autre part, la notion conserve un héritage biologique embarrassant puisqu'elle substitue aux différences de classe et de vision du monde l'identité mécanique de l'âge. Un dilemme surgit ici, difficilement surmontable : si on admet les différences de statut social et idéologique on arrive à postuler un concept qui manque de cohérence, donc peu rentable — si on les obscurcit on obtient un concept faux, donc non-pertinent.

Une attention particulière mérite, à notre avis, les efforts de renouveler le problème de la périodisation par l'emploi des méthodes positives, de type sociologique. A cet égard une hypothèse intéressante a été proposée par H. Zalamanski à l'occasion d'un colloque tenu à Bordeaux, en 1971. Zalamanski croit pouvoir délimiter les périodes en étudiant les « réponses » que les œuvres apportent à la problématique d'une société déterminée (du point de vue temporel et spatial), ces « réponses » étant rendues mesurables par l'établissement de l'hiérarchie des succès. Il s'agirait de classer les œuvres selon leur diffusion pour arriver à mettre ainsi en évidence une « réponse dominante » qui, autant qu'elle subsiste, caractériserait objectivement la période. L'hypothèse est, bien sûr, tentante mais son auteur ne se trompe pas en l'envisageant de son propre chef sous l'angle de la fragilité.

En effet, faut-il rappeler que le « succès » mesure l'importance sociologique de la littérature et non pas la valeur artistique des œuvres ? Ensuite, il manque une méthodologie adéquate pour définir ce que c'est une « réponse » (d'où probabilité d'interprétations arbitraires et surtout difficultés majeurs à « réduire » certaines œuvres non-épiques ou informelles, qui se constituent en tant que « pratiques signifiantes », à des messages univoques). Enfin, même si on se mettait d'accord sur la façon de « lire » la problématique sociale implicite aux œuvres, il ne fait aucun doute que l'enquête nous conduirait à des « réponses » contradictoires, donc allérgiques à toute tentative de groupement. Mais il y a pire. La méthode est inapplicable du point de vue pratique à cause de l'insuffisance de la documentation sur la diffusion des livres au XX-e siècle sans parler même de l'impossibilité absolue de rassembler les données statistiques se référant aux siècles antérieures. Il faut savoir gré à M. Zalamanski pour la franchise de ses conclusions : « Après avoir souligné l'importance capitale de ces études sur le succès, on ne peut que pousser un immense et déchirant cri de détresse devant les obstacles et les difficultés de l'entreprise. A l'heure actuelle, il demeure quasiment impossible de mener sérieusement ces études sur une vaste échelle ».

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Une autre hypothèse, formulée au même Colloque par Robert Estivals, auteur de quelques livres fondamentaux sur la statistique bibliographique, repose elle aussi sur l'emploi des méthodes quantitatives. Estivals vise à dégager des « régularités », en se fondant sur l'observation et sur l'induction. Selon l'exemple de Simiand en économie, de Labrousse en histoire, de Fr. Furet en histoire des mentalités, il se sert de la démarche statistique, en dénombrant les « titres » des œuvres (comme indicatif de la création) et les « tirages » (comme indicatif de la consommation). La proposition est séduisante, mieux charpentée théoriquement que celle de Zalamanski mais aussi peu praticable à l'heure présente à cause du manque évident des données requises.

Voyons maintenant comment se pose le problème de la périodisation en littérature comparée. Il est pour le moins évident que sur ce terrain les difficultés s'accroissent et que les perspectives s'assombrissent. Le chercheur est confronté ici avec des littératures qui ne se situent pas au même niveau de développement. Il utilise des mots qui n'ont pas la même signification pour tous les objets de sa recherche. En raison d'un ancien préjugé « europo-centrique », le comparatiste est prédisposé à transférer mécaniquement des notions et des périodisations adéquates à l'expérience littéraire de quelques pays privilégiés (France, Angleterre, Allemagne) ou déduites de celle-ci, à des littératures très diverses, soit d'Europe, soit d'autres continents, régies par des « modèles » evolutifs complètement différents. On connaît les remarques incisives de Lovejoy sur la validité de ces termes génériques (tel que « romantisme ») qui réduisent des profondes divergences de nature à une unité purement verbale. Quoi que nous soyons d'accord pour l'essentiel avec René Wellek et avec tous ceux qui refusent cette position de nominalisme extrême, nous aimerions quand-même avertir contre le danger réel d'abuser de ces « concepts-clé » (baroque, lumières, parnassianisme etc.) prestigieux mais sémantiquement inépuisables, qui embrassent trop et étreignent mal.

Pour nous résumer à un seul exemple : la périodisation des littératures nationales dans l'Est et le Sud-Est de l'Europe que Paul Van Tieghem faisait coïncider (ou presque) avec celle de l'Ouest, s'écarte pourtant considérablement de cette dernière tant au point de vue de la succession des étapes, qu'au point de vue de leur contenu et de leur durée. Il y a au moins trois caractéristiques essentielles du développement littéraire moderne dans cette région : le *décalage* de l'évolution économique, sociale et culturelle par rapport à l'Occident (survie du régime féodal au XIX-e siècle, faiblesse de la bourgeoisie, petite noblesse qui assume les «lumières»), *le renouveau national* à la fin du XVIII-e siècle (la lutte contre l'opresseur étranger pour l'unité et l'indépendance engendre une conscience aiguë de soi-même qui submerge la littérature et s'exprime dans l'engagement politique des intellectuels), *le développement accéléré* (l'essor de la production pour le marché et de la transformation bourgeoise de l'Etat correspond à un processus rapide de « récupération » sélective des valeurs culturelles). Nous ne pouvons qu'effleurer les conséquences de cette situation sans entrer en détails. En voilà quelques aperçus sommaires : les courants changent de contenu (les « lumières » s'éloignent du cosmopolitisme en s'imprégnant d'une inspiration nationale ; au lieu de contester les « lumières », le romantisme prend la relève et continue leurs œuvre) ;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

il y a « superposition » des tendances et courants puisque l'alignement sur le « nouveau » se produit avant que l'« ancien » se fût épuisé ; la diachronie des grands « modèles » culturels (humanisme, baroque, lumières, romantisme) tend à se manifester comme synchronie etc. On comprend bien que, dans ces conditions, le « luminism » roumain (ou hongrois ou serbe etc.) ne s'identifie ni à l'« enlightenment » anglais, ni aux « lumières » françaises, ni à l' « illuminismo » italien, ni à l'« Aufklärung » allemand, ni à la « prosvişcenia » russe. De même, des concepts tels que « romantisme » « époque moderne » dénotent et connotent autres choses que leurs équivalents occidentaux.

Devant cette complexité redoutable est-ce que le principe même d'une périodisation en littérature comparée ne devient-il pas sujet à caution ? Est-ce qu'il ne vaut pas mieux de renoncer aux généralisations hâtives et de se ranger au côté des sceptiques ?

Bien sûr — on le devine — la question est purement rhétorique. Ne renonce pas à généraliser qui veut : la seule différence entre l'historien de la littérature qui professe l'agnosticisme et celui qui le refuse c'est que le premier, tout en maniant les mêmes concepts que le dernier, ne s'interroge pas sur leur statut et les considère comme « allant de soi ».

Donc, comment périodiser ? Nous partons de l'idée qu'il faut prendre en considération la double face de la littérature : d'« univers imaginaire », fonctionnant avec une autonomie relative, selon ses propres lois, et de « produit » d'une activité humaine, institutionnalisé conformément aux besoins et aux exigences de la « formation sociale » donnée. Etant en même temps une « pratique signifiante particulière » et une « expérience socialisée », la littérature (entendue comme « totalité des œuvres ») implique une périodisation qui articule les deux perspectives, celle qui découle des lois internes du « système » et celle qui résulte de l'intégration du « système » dans le « contexte » de l'histoire globale.

Evidemment, on peut se demander si ces deux perspectives convergent. Est-il établi que l' « intrinsèque » et l' « extrinsèque » (pour parler le langage de Wellek — Warren) se répondent mutuellement, qu'ils parcourent leurs propres trajets d'une manière synchronique ? Nous nous reportons ici à l'analyse de L. Althusser qui soutient que la totalité du réel ne peut pas être pensée à la lumière de la catégorie hégélienne de la « contemporanéité du présent » : les divers niveaux structurés (de l'économie à l'idéologie) coexistent en fait dans des temps historiques variables, scandés selon des rythmes spécifiques. Pourtant, l'autonomie de chaque domaine demeure relative car elle s'inscrit sur la toile de fond d'une dépendance du contexte global.

Cette relation dialectique entre la « littérature » (dans le double sens de « création » et « institution ») et la structure sociale qui l'intègre, se clarifie en usant des concepts de « brève durée » et de « longue durée » dont, à la suite de F. Braudel, se servent aujourd'hui de plus en plus les historiens. S'il y a une « micro-histoire » centrée sur l'événement et une « macro-histoire » centrée sur la durée, alors il est légitime de penser avec F. Engels que l'axe du développement idéologique se rapproche de l'axe du développement économique d'autant que la période envisagée est plus longue et, inversement, que la liaison de l'idéologie avec l'infrastructure s'efface d'autant que la période choisie est plus courte.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Essayons maintenant de dégager brièvement, sur la base de ce que nous avons déjà avancé une sorte de *stratégie* de la périodisation en littérature comparée :

a) Nous défendons l'approche *zonale* en la considérant comme indispensable. *Avant* de périodiser il faut donc constituer l'*objet* : la zone (ce qui ne va pas de soi !). Il s'agit de délimiter les grands ensembles géopolitiques, tels que l'Europe de l'Ouest ou l'Europe du Centre et du Sud-Est ou l'Amérique latine, etc. qui soient *pertinents* de notre point de vue (soumis à l'impact des mêmes facteurs historiques modelateurs : socio-économiques, culturels, etc. et présentant des similitudes d'ordre fonctionnel et chronologique).

b) On ne le répétera jamais assez : il faut faire un usage très prudent des *notions-clé* (courants, styles, époques, etc.) en s'efforçant de mettre en évidence non seulement les ressemblances mais aussi les dissemblances, qui traduisent l'individualité irréductible des cultures nationales. En tout cas, il faut renoncer à hypostasier le « modèle » ouest-européen comme seul type possible d'évolution des littératures.

c) La périodisation en littérature comparée reste douteuse si on prend comme point d'appui les « brèves durées », sauf le cas des littératures appartenant à une même zone (ou à des zones voisines), dont le processus évolutif tend à se synchroniser aux autres dès qu'on avance vers le XX-e siècle, quand la « communication », devient planétaire, grâce à la technologie moderne et aux « mass-media ». En « brève durée » il n'y a pas concordance obligatoire entre les dates essentielles de l'histoire politique et celles de l'histoire littéraire, on assiste souvent à l'hétérogénéité des tendances, à la synchronie des « survivances » et des anticipations, etc.

d) Au contraire, les « longues durées » permettent de récupérer dans la trame complexe des faits littéraires les grandes tendances du développement correspondant à l'essence des formations sociales. Il paraît possible (et l'expérience le prouve) de découvrir des *analogies fonctionnelles* dont la théorie a été faite par V. Jirmunski (et entre beaucoup d'autres par Istvan Söter, notre compatriote Alexandre Dima et nous-même, dans un article de 1968). Les « similitudes historico-typologiques » que nous avons appelées aussi « homologies » (en usant d'un terme fréquemment employé par Lucien Goldmann) permettent une périodisation sur le mode de l'*équivalence* des différents *niveaux* du développement des littératures nationales.

e) Dans l'état actuel de la recherche nous croyons qu'il ne soit pas possible d'utiliser une *seule* méthode de périodisation. La sociologie de la littérature est encore à ses débuts : elle se manifeste plus programmatique que pragmatique et, de toute façon, l'emploi des techniques quantitatives demeure impraticable à une grande échelle. De son côté, l'histoire littéraire vit plus qu'on pourrait le supposer, si on prend à la lettre ses professions de foi, dans un état d'esprit positiviste : elle travaille avec des concepts ambigus et se réfugie souvent dans le spontanéisme.

Il s'ensuit que pour périodiser on est contraint d'approcher « l'objet » selon plusieurs critères à la fois. Les meilleurs historiens littéraires de notre temps nous ont quelquefois administré la preuve qu'il est possible de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pratiquer cette « stratégie tous azimuts » — si on nous permet l'expression — sans tomber dans l'éclectisme et sans se payer d'illusions.

D'ailleurs, notre espace de manœuvre est restreint. Les « concepts » et les « découpages » d'emploi quotidien, si imparfaits soient-ils, à force de répétition, de massification et d'inhérence au milieu littéraire constituent l'horizon de notre connaissance et le système des coordonnés dans lequel nous sommes enfermés. Que nous le voulions ou pas, nous inscrivons toujours nos projets dans une histoire déjà arrangée, périodisée, lansonisée. C'est pourquoi on assiste à ce fait contradictoire : d'une part, on dénonce avec vigueur les insuffisances de la périodisation traditionnelle, d'autre part, on recourt à elle (il est vrai, avec des légères modifications qui ne changent pas la coiffure de Jeanette mais nous aident à masquer notre mauvaise conscience). Dans cet état de choses ce qu'il faut faire c'est d'assumer lucidement notre situation, de soumettre toutes nos démarches à une auto-critique constante et de perfectionner pas à pas nos « concepts » grâce à une méthodologie adéquate au statut sociologique et sémiotique de la littérature.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Relations culturelles roumano-canadiennes

George Muntean

En mettant en lumière certains aspects de l'histoire des relations culturelles roumano-canadiennes on peut illustrer par un cas particulier la manière dont la spiritualité humaine tend, presque simultanément, vers la diversification et l'unification de ses produits. Car l'échange de plus en plus marqué de valeurs conduit, de pair, à la suppression des barrières et des distances, à la connaissance et au rapprochement des hommes, tout en soulignant leur caractère spécifique et leur personnalité, la contribution qui ne saurait être confondue qu'ils apportent à l'accroissement du trésor mondial de richesses. A certain point de vue, l'histoire de ces relations est d'autant plus éloquente que pour les nouer et les développer il a fallu surmonter divers obstacles, d'ordre spatial, linguistique, social etc., chacun de ces obstacles ayant son poids spécifique et présentant un degré de difficulté que l'homme, avec sa force constructive et son besoin inné de connaissance et de communication, d'affirmation et d'incessante vérification, a réussi à réduire avec un admirable esprit de suite. Sous cette perspective, il est moins important de savoir dans quelle mesure nous nous connaissons les uns les autres, que d'apprendre à nous connaître de plus en plus et de mieux en mieux. Pour nous convaincre qu'il en est ainsi, il suffit de nous remémorer quelques dates de ce processus.

S'il est fort peu probable que les habitants des territoires actuels du Canada et de la Roumanie aient jamais entendu parler les uns des autres avant l'expédition de 1497 de Cabot (encore que les mêmes Scandinaves qui ont, paraît-il, il y a plusieurs siècles, atteint les côtes du Groenland, ont poussé jusqu'à la mer Noire, traversant le territoire actuel de la Roumanie), on peut, par contre, admettre l'hypothèse selon laquelle, après cette date, certaines informations se fussent répandues même avant d'être consignées par ecrit. Ainsi, il est possible que Nicolae Olahus (1493—1568), descendant de la famille, aujourd'hui célèbre dans le monde entier, des Drăculești (et ce grâce à la légende fort répandue et bien entretenue du voïvode Dracula), secrétaire du roi Louis II de Hongrie, qui voyagea à Linz, Innsbruck et Bruxelles et fut l'ami d'Erasme de Rotterdam, eût eu vent des expéditions de Cabot, Verazzano et Cartier et de leurs résultats. On peut également supposer que le savant polyglotte, théologien et géographe renommé que fut Nicolae Milescu (1636—1708) ait entendu parler au cours de ses pérégrinations à la cour de Louis XIV ou à celle du roi de Prusse et à Stockholm, de la «Nouvelle-France» et, en général, du

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p., *377—386, București, 1973.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vaste territoire transocéanique. On peut faire des suppositions similaires au sujet de Dimitrie Cantemir (1673—1723) qui à Constantinople eut des maîtres grecs et occidentaux et fut l'un des grands érudits de son époque. Il est également à présumer que son fils, le poète Antioh Cantemir (1709—1743), qui fut ambassadeur de Russie à Paris et à Londres, ne demeura pas étranger à la rivalité qui opposa la France à l'Angleterre pour la domination du Canada. A noter également qu'à l'époque où Dimitrie Cantemir écrivait, à la demande de l'Académie de Berlin (dont depuis 1714 il était le membre), sa célèbre *Descriptio Moldaviae*, le missionnaire J. Fr. Lafiteau élaborait un ouvrage dans le même esprit, intitulé *Moeurs des sauvages amériquains comparées aux moeurs des premiers temps* (t. I, Paris, 1724) où il présentait aux Occidentaux la vie et les coutumes des Iroquois qu'il avait connus de près pendant sa mission au Canada. On peut déceler là le premier signe d'un commencement de parallélisme extérieur, c'est-à-dire de la préoccupation de tiers pour les mêmes peuples à une époque donnée. Car si l'on étudie la bibliographie des ouvrages anglais, français, allemands, italiens, etc. traitant de la Roumanie et du Canada on peut, en plus des grandes et visibles différences, constater certaines troublantes similitudes qui résident dans le fait que leurs auteurs, tout en ne se connaissant que rarement l'un l'autre et seulement par hasard, et tout en s'occupant chacun d'autres peuples ou de réalités géographiques différentes, s'apparentent par leur culture et leur mentalité, par leur bagage de connaissances et leur manière de considérer le monde, caractéristique pour l'époque respective. Si un Anglais, vers 1750, avait écrit un livre sur les Canadiens et un autre, à la même époque, en avait écrit un sur les Roumains, leurs réactions à l'égard du monde présenté auraient été sensiblement pareilles. Il en est de même pour deux Français ou deux Néerlandais vivant à la même époque et qui écriraient sur deux peuples leur étant étrangers. Le fait étant caractéristique pour chaque époque donnée, on pourrait, en ce qui concerne le comparatisme dans son sens le plus large, énoncer la règle du parallélisme extérieur dont une application souple pourrait nous conduire à définir plus en détail un air commun à chaque période de l'histoire de l'humanité et de sa culture, une modalité d'unification et de diversification de l'esprit. La circulation, même fortuite, de livres pareils peut néanmoins être considérée comme l'une des premières étapes de la transmission réciproque de certaines connaissances sur les zones respectives.

Pour des étapes plus ou moins longues agit d'une manière complémentaire la règle du parallélisme intérieur, conformément à laquelle on peut établir, pour des périodes déterminées de l'histoire de deux peuples, des parallélismes et des concordances relevables dans leur évolution. Ainsi, les commencements de la presse canadienne (en 1778 paraissait le premier numéro de la *Gazette littéraire*) concordent avec ceux de la presse roumaine (le *Courier de Moldavie*, paru en 1790, devait être suivi, d'ailleurs tout comme au Canada, par de nombreuses autres publications, plus ou moins sporadiques) ; les premiers essais de roman se situent, en Roumanie tout comme au Canada, vers la moitié du siècle dernier (en 1837 *Le chercheur du trésor* de Philippe Aubert de Gaspé, et en 1845, *Elvira ou l'amour sans fin* d'un auteur roumain demeuré inconnu) ; la même coïncidence relative au point de départ peut être constatée en ce qui a trait à l'enseig-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nement supérieur et à d'autres phénomènes de culture. Ce sont des faits dont la concordance dans le temps peut être expliquée autant par une évolution intérieure similaire que par une sorte d'équiréceptivité à l'égard de certains foyers de rayonnement communs (dans ce cas la France et l'Angleterre), par l'évolution générale de la société humaine, etc., les facteurs respectifs pouvant agir simultanément, périodiquement, tous ensemble ou tour à tour. De toute façon, la constatation de ces parallélismes — intérieurs et extérieurs — à l'époque ou plus tard, tout en étant propre à susciter l'étonnement ou la curiosité, est instructive et rapproche les hommes, mettant en évidence leurs ressemblances et leurs dissemblances.

Mais si la diffusion au Canada à une époque assez lointaine, de livres sur la Roumanie, et en Roumanie de livres sur le Canada (écrits évidemment par des étrangers) est plutôt une hypothèse qu'une réalité strictement contrôlée, l'apparition, puis la multiplication des informations réciproques sur les hommes habitant les deux pays deviendra, par contre, vers la fin du siècle dernier surtout, un fait qu'on ne saurait manquer de prendre en considération pour l'étude des relations culturelles entre les deux pays. Sans présenter un caractère culturel marqué, elles ne constituent pas moins un préambule et une base des plus sérieuses pour l'apparition des relations respectives. A la diffusion réciproque de ces informations-signal ont certainement dû contribuer des événements importants de l'histoire de deux pays tels que le révolution de 1848, l'union de 1859 et la guerre d'indépendance de 1877, pour la Roumanie, ou l'Acte d'union de 1840, la création de la confédération canadienne en 1867 et la promulgation de la constitution, pour les Canadiens etc. C'est toujours comme un préambule à des relations culturelles plus suivies entre les deux pays qu'il convient de considérer les connaissances, aussi générales fussent-elles, inculquées aux élèves durant les heures de géographie puis d'histoire, connaissances à la sédimentation desquelles allait également contribuer, dans le cas particulier des relations roumano-canadiennes, l'émigration massive des Roumains de Transylvanie, de Bucovine et d'autres zones du pays se trouvant alors sous la domination étrangère, exode qui devait diminuer de beaucoup après la grande union de 1918. Fuyant l'oppression nationale et sociale qui sévissait dans une partie du pays, ils emportaient dans leur patrie d'adoption les coutumes de leur lieu natal et fournissaient à leur nouvel entourage des informations sur leur pays. Ce sont eux encore qui furent les premiers agents culturels directs car jusqu'alors — c'est-à-dire jusqu'à leur constitution en une communauté notable — n'avaient agi que des agents indirects.

Au point de vue linguistique, ces agents furent, pour la Roumanie, en premier lieu le français, qui continue toujours à dominer dans ce canal d'information, et en second lieu l'anglais, dont la pression n'est nullement à négliger, depuis quelque temps du moins. Mieux encore, pendant longtemps la presse roumaine reprit à son compte les informations anglaises sur le Canada parues en français, de même que les livres sur le Canada écrits par des Anglais circulaient souvent en Roumanie dans leur traduction française. En général d'ailleurs les contacts culturels et artistiques ont été plus substantiels avec le côté francophone de la culture canadienne et ce n'est qu'ultérieurement que l'équilibre fut établi avec la zone anglo-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

phone. Ont également contribué à cela l'accroissement en Roumanie du nombre des connaisseurs de la langue anglaise (même si tous ne se rendaient pas compte de l'évidence de la variante américaine de cette langue et de ses particularités canadiennes), la prépondérance de l'élément anglophone au Canada et aussi, probablement, le voisinage et les massives interférences des Etats-Unis d'Amérique. Il est certain qu'un important rôle d'intermédiaire dans les relations culturelles roumano-canadiennes fut joué — et peut-être est-il joué encore — par des facteurs de U.S.A., les facteurs français et anglais étant de ce fait relégués au second et respectivement au troisième plan.

C'est pourquoi, au point de vue comparatiste, de par la diversité des agents de transmission entrés en lice (français, anglais, roumains, américains — entendant par-là la zone des U.S.A.) les relations entre les deux cultures peuvent être d'un grand intérêt. Quant à l'intensité avec laquelle ceux-ci ont agi — et agissent — dans l'un ou l'autre sens, il faut également y introduire des différenciations (tout en ne perdant pas de vue — il va sans dire — le fait que toutes les données n'étant pas à notre portée, les plus significatives même faisant parfois défaut, les dites différenciations comportent un certain degré d'approximation). On peut affirmer que pendant quelque temps du moins les informations sur les deux parties du monde en question et ensuite les contacts entre ces parties furent surtout l'œuvre de l'intermédiaire français. L'explication réside dans le fait que l'intellectualité roumaine a longtemps manifesté une vive préférence pour la langue et la culture françaises, se contentant de ce qui était mis à sa portée par le truchement de ladite langue (naguère, la plupart des livres qu'on trouvait dans les bibliothèques publiques concernant le Canada étaient français ou traduits en français). En même temps, les Roumains étant assez souvent présents dans la presse française (directement ou par le truchement de nouvelles qui les concernaient), les traductions, tant qu'on en fit, furent-elles aussi plus nombreuses dans cette langue. Il est donc à supposer que si les Canadiens furent tant soit peu informés sur les Roumains, ce fut toujours par cette voie.

Vers la fin du dernier siècle, l'anglais prit quelque avance dans le processus de transmission des connaissances entre les deux pays sans toutefois arriver, même de nos jours, à prédominer. Cependant il se consolida durant l'entre-deux-guerres et pendant l'après-guerre. Ont contribué à cela la diffusion en Roumanie des livres écrits par des Anglais, la fréquence accrue des échanges entre la Roumanie, la Grande-Bretagne et les Etats-Unis, les traductions de l'anglais, la parution de livres roumains en anglais (en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis), ce qui facilita également leur circulation dans l'espace anglophone du Canada. Comme on le sait, virtuellement, un livre paru aux Etats-Unis en anglais américain a toutes les chances de circuler au Canada s'il intéresse les lecteurs. C'est là une situation qui, théoriquement, permet aux Canadiens de s'informer sur le reste du monde (et par conséquent sur la Roumanie également) par ce qu'ils trouvent à leur portée dans leur propre pays, mais aussi par ce qui leur parvient de l'espace français, de l'espace anglais et des U.S.A. C'est un privilège dont peu de pays bénéficient autant que le Canada. Il serait évidemment exagéré de prétendre que tout produit de la culture roumaine une fois pénétré dans ces espaces doit inévitablement pénétrer dans celui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du Canada aussi, mais dans une certaine proportion la chose est possible. Et comme la présence de la Roumanie dans la presse française, anglaise et dans celle des U.S.A. est de plus en plus considérable au fur et à mesure que nous approchons de l'actualité, comme les livres roumains écrits dans les langues respectives ou bien traduits et édités dans les trois pays sont eux aussi de plus en plus nombreux, on peut supputer également qu'un nombre accru de ces livres pénètre au Canada.

Deux facteurs peuvent contribuer à cela. Le premier—l'extension en général des relations entre la Roumanie et le Canada, — permettra implicitement d'élargir et de diversifier les relations culturelles, fait attesté d'ailleurs par les réalisations obtenues dans ce domaine au cours de ces dernières années surtout. Une illustration suffisante de cette assertion, dont il résulte que les relations culturelles entre deux peuples ne doivent pas être détachées du cadre général des contacts entre deux pays — et d'autant moins quand ceux-ci se trouvent situés à de grandes distances l'un de l'autre — est constituée par un succinct examen rétrospectif des écrits littéraires canadiens traduits en roumain et des notes écrites par des Roumains sur le Canada. Car entre les informations publiées dans le périodique *Curierul românesc* (Le courrier roumain) de Ion Heliade Rădulescu, de 1834 (p. 331) au sujet des droits politiques accordés aux femmes canadiennes, et la parution en 1972 de l'*Anatomie de la critique* du professeur Northrop Frye de l'Université de Montréal, s'inscrivent plusieurs étapes qui confèrent à cette période l'ouverture en forme de V mentionnée par Tudor Vianu à propos du développement général des littératures, mais qui trouve ici aussi son application. Si, même après 1900, on ne peut signaler que des informations à caractère quelque peu général, en ce sens que l'on englobait et les Etats-Unis et le Canada sous la désignation d'*Amérique* (dénomination dont on usera encore longtemps bien qu'on fut devenus de plus en plus conscients qu'il s'agissait de deux Etats différents), à la veille de la première guerre mondiale et surtout après, les informations se multiplient et acquièrent des significations et des dimensions dignes d'être mentionnées. Ainsi, en 1927, un certain Şerban Drutzu écrit un livre intitulé *Les Roumains en Amérique*, où il réserve à ceux du Canada un nombre de pages appréciables. Vers la même époque, stimulé par le succès remporté par le «récit du Canada français » de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, un anonyme traduit en roumain le roman du même auteur *Battling Malone, pugiliste* (Editions «Eminescu », sans date). Toujours pendant l'entre-deux-guerres, le producteur de traductions en gros que fut Jules Giurgea traduit et publie les volumes de Mazo de La Roche *La carrière de Wakefield, Jalna, Le maître de Jalna, L'héritage de Finch* et *Les frères Witheoak*, qui sont assez rapidement épuisés.

La revue *Ramuri* (Branches) de Nicolae Iorga publie dans ses numéros du 15.IV et du 1.V.1917 le texte d'un Canadien anonyme, intitulé *Garde ton calme* (Iorga devait lui-même entreprendre un voyage en Amérique du Nord, et écrire un livre sur les Roumains qui y habitaient et sur les réalités avec lesquelles il était venu en contact) ; dans le périodique *Adevĕrul literar şi artistic* (La vérité littéraire et artistique) paraissent (le 11. II et 21.X 1934) quelques informations sur la littérature canadienne ; mais c'est *Gândul vremii* (La pensée de l'époque) qui, publiant à plusieurs reprises, en 1934, 1935 et 1936, des *Correspondances du Canada*, fut le

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

périodique qui nous procura à l'époque les informations les plus nombreuses sur ce pays.

En 1942, en pleine guerre, une femme, Elena Bran, publia un livre évoquant un voyage *Au bord du zeppelin vers l'Amérique*, voyage durant lequel elle poussa jusqu'à Québec et Montréal (voir le chapitre *Vers Québec*, pp. 168—171). La ville de Montréal «est pittoresque et sise sur des collines », dit-elle, cependant que la ville de Québec se présente à elle agglomérée mais jolie et ressemblante en quelque sorte aux villes de Marseille et de Naples. Parmi plusieurs autres informations, tirées sans doute de quelque guide touristique, se détache cette remarque générale : «Le Canada diffère des Etats-Unis et ressemble beaucoup plus à l'Europe ». On retrouvera cette idée chez le fin observateur que fut Mihaï Ralea, dans un livre de voyages intitulé *Dans l'extrême Occident* («Notes de voyage, aux Antilles, en Californie, au Canada ») paru en 1956. A la page 117 on peut lire : «bien que voisin des Etats-Unis, le Canada nous rappelle l'Europe », et aussi cette remarque d'un esprit pénétrant selon laquelle non seulement les autres peuples mais «les Français eux-mêmes n'ont commencé à découvrir les Canadiens que vers la fin du siècle dernier ».

A partir de 1956, le rythme des traductions de la littérature canadienne s'accélère sensiblement. C'est l'année où on voit paraître *L'avenir est avec nous* de Dyson D. Carter (en 1958 paraîtra un autre livre du même auteur, *Les orphelins*, inspiré de la vie des mineurs). En 1956 également, Ioan Comşa traduit le volume *Récits sur les animaux* d'Ernest Thompson Seton, auteur dont Frida Papadache traduira en 1963 le volume *Les petits sauvages*. Le livre de l'auteur soviétique V. Matzkévitch *Ce que j'ai vu aux U.S.A. et au Canada*, traduit en roumain en 1956, connut une certaine notoriété. En 1959 Aurel Lecca publie le volume intitulé *Au-delà des cercles polaires*, où il parle aussi de la zone canadienne, cependant qu'Emma Beniuc traduit le livre d'Allan Ted et Sydney Gordon, *Médecin sur trois continents*. En 1961, Stan Cristache écrit un livre — inégal et depuis longtemps dépassé aujourd'hui — intitulé *Canada*, qui fut à l'époque, dans son genre, l'œuvre la plus ample parue en roumain. En 1968, Ştefan Tita publie la traduction du roman *Le général Soleil* de Jacques Stephen Alexis ; en 1964 paraît le livre de Jacques Roumain *Les maîtres des eaux*, traduit par Vlad Muşatescu ; en 1965, Maria Banuş inclut dans son anthologie intitulée *De la poésie d'amour du monde* trois poètes canadiens de langue française : Alain Grandbois avec la poésie *Le sourire*, Saint-Denys Garneau avec un fragment du poème *La musique* et Anne Hébert avec la poésie *Il y a sûrement quelqu'un*. Une année plus tôt avaient paru les notes de voyage du naturaliste polonais Arkady Fiedler, intitulées *Le pays enveloppé dans le parfum des résines* (traduit par Andrei Belinschi). Après la parution en 1965 d'un volume de *Récits humoristiques* du célèbre Stephen Leacock (1869—1944), traduit par Tudor Măinescu (qui y signe également un bref avant-propos) et Micaela Ghiţescu, les lecteurs roumains se voient offrir en 1968 deux autres œuvres fondamentales : le roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (traduit par Elvira Bogdan, avec une préface de Valer Conea et une citation de l'œuvre de Guy Silvestre) et *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1880—1913), admirablement traduit et préfacé par Iulian Vesper, le même qui quelques années plus tôt avait donné une inégalable version roumaine du *Kale-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vala. En 1969 paraît, traduit par C. Papadopol-Calimah, le livre *Hommes et rennes* de Farley Mowat, cependant que Lelia Lungu publie dans la revue *Ramuri* n° 3 la traduction de plusieurs poésies écrites chacune par un poète canadien de langue anglaise : *Possédant tout* de Leonard Cohen, *Le portrait de Marina* de P. K. Pages, un fragment du *Poème du Nouvel An* de Margaret Avison et *Travaillant tard dans la nuit* de R.G. Everson. Lelia Lungu publie également dans les *Annales de l'Université de Bucarest*, série de *Littérature universelle et comparée*, n° 1/1969, l'article *Directions actuelles dans la poésie canadienne contemporaine de langue anglaise* (pp. 157—160). C'est le deuxième ouvrage critique roumain sur la littérature canadienne, le premier étant celui de l'auteur du présent article. Dans cette étude intitulée *Folklore artisanal dans l'espace français* (voir revue *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor* — Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore, n^{os} 1—2/1963, pp. 271—294, et aussi G. Muntean, *Recherches littéraires*, t. I, pp. 97—131) je tenais également compte du folklore d'expression française de la zone canadienne. En 1970, Mazo de La Roche revient dans l'actualité roumaine avec le roman *Mary Wakefield* (traduit par Simona Copceag), les lecteurs roumains ayant en plus, grâce au volume de récits canadiens intitulé *Macnair l'aveugle* (élaboré et traduit par Petronela Negoşanu), la possibilité de retrouver Stephen Leacock et de faire la connaissance avec l'œuvre de prosateurs tels que : E. W. Thomson (1849—1924), Ringuet (n. 1895), Thomas H. Raddall (n. 1903), Morley Callaghan (n. 1903), Leo Kennedy (n. 1907), Sinclair Ross (n. 1908), Hugh Garner (n. 1913), Anne Hébert (n. 1916, dans l'hypostase de prosatrice), Roger Lemelin (n. 1919), Alice Munro (n. 1931) et Mordecai Richler (n. 1931). A remarquer l'accent qui porte surtout sur l'étape plus récente de cette littérature «qui présente des endroits et des hommes habitant le vaste pays du Canada dans des situations variées, dramatiques ou gaies, mais toujours profondément et généralement humaines» (à la base de la sélection s'est trouvé le volume *Canadian short stories* de Robert Weaver, Oxford University Press, 1960). Deux autres livres ont paru depuis, qu'il nous reste à signaler : *Le baromètre monte*, roman de Hugh Macleman, paru en 1971 (dans la traduction de Livia Deac), et l'*Anatomie de la critique* (voir le compte-rendu dans le présent numéro de notre revue).

Cependant cette multiplication continuelle des livres canadiens traduits en roumain ne doit pas être jugée comme une chose en soi. De façon presque concomitante sont organisées des expositions d'art et de livres (telle l'exposition de livres et de disques roumains ouverte l'année dernière à Ottawa, à la Bibliothèque Nationale du Canada, suivie par l'exposition de livres canadiens ouverte à la Bibliothèque Centrale d'Etat de Bucarest), des échanges de films (entre l'Archive nationale de films et le Canadian Film Institute), des tournées artistiques, des participations à différents concours etc., ce qui ne manquera pas de contribuer à l'instauration d'un climat d'intérêt réciproque. L'ensemble folklorique *Ciocîrlia* a effectué jusqu'ici quatre tournées au Canada (en 1962, 1966, 1968 et 1969), le Théatre juif d'Etat une tournée, le Théâtre «Ion Creangă» de Bucarest a participé en 1972 au Festival des théâtres pour enfants du Canada (à Montréal siège une Association internationale des théâtres pour enfants et pour la jeunesse), Ştefan et Valentin Gheorghiu, ainsi que

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Petre Ştefănescu-Goangă ont fait partie du jury du Concours musical international organisé chaque année par l'Institut international de musique du Canada ; on trouve au Canada des affiches, des peintures, des sculptures roumaines, de sorte que par-dessus les distances, les fils tendus entre les deux pays par ces échanges deviennent de plus en plus nombreux.

Nous faisions plus haut la remarque que dans le cas des relations culturelles dont nous nous occupons, deux sont les éléments qui contribuent à les intensifier. La valabilité de l'un est, dirions-nous, planétaire, en ce sens qu'entre deux communautés on ne connaît pas de relations culturelles de longue haleine qui n'aient pas été précédées ou qui se soient au moins déroulées simultanément avec des relations d'une autre nature (commerciales, sociales, économiques, militaires, etc.). Ceci n'est possible que dans un seul cas, et notamment lorsque une ou plusieurs nations modernes reprennent à leur compte des biens culturels et artistiques appartenant à des peuples depuis longtemps disparus, avec lesquels celles-ci n'ont eu aucune relation. Mais il s'agit là d'un rapport comme celui existant entre l'archéologie et l'histoire moderne et contemporaine, et qui nous ferait dépasser les limites conventionnelles du comparatisme et de sa perspective pour les relations culturelles.

Le second élément, dont l'action est plus restreinte, est assez fréquent de nos jours encore et possède une histoire dont celui qui scrute, constamment ou ne fut-ce que pour un instant, les relations culturelles, dans toute leur complexité ou un secteur seulement de ces relations, doit tenir compte avec tout le sérieux requis, et c'est l'activité des groupes ethniques, détachés de la communauté mère et agissant dans le cadre des différentes cultures nationales. A l'instar des villes de frontière de naguère et d'aujourd'hui (dans certaines parties du monde), leur rôle peut toujours être relevé dans le contexte des échanges de biens culturels entre peuples et Etats. Rarement créateurs de valeurs remarquables (sans que la possibilité en fut totalement exclue), les membres de ces groupes sont le plus souvent des intermédiaires excellents, qui transfèrent les biens appartenant au corps ethnique dont ils se sont détachés à celui avec lequel ils cohabitent, et inversement, ces biens étant le plus souvent d'essence culturelle. Aussi, dans toute étude qui s'occupe de l'histoire des relations entre peuples et de leurs échanges culturels, l'activité de ces groupes, chaque fois qu'on en signale la présence, doit être prise en considération.

En ce sens, les Roumains du Canada et les Juifs qui y ont immigré venant de Roumanie, ont entretenu au fil des ans certaines relations avec le pays qu'ils avaient quitté (il existe même un certain folklore sur le thème de l'émigration outre-Atlantique mais qui vise, il est vrai, l'Amérique en général), et contribue en quelque sorte à la connaissance réciproque des biens culturels, pour s'organiser ensuite eux-mêmes et déployer là-bas une activité culturelle roumaine. La presse en langue roumaine a surtout connu aux Etats-Unis et au Canada un développement remarquable. Dès 1900 paraissait à New York le journal *Curierul româno-american* (Le courrier roumano-américain), en trois langues (roumain, anglais, yiddish), qui publiait aussi des informations du Canada. La même année parut le périodique *Vocea Canadei* (La voix du Canada), mais malheureusement on n'en tira qu'un seul numéro. En 1912 paraît le journal *Deşteaptă-te române* (Roumain réveille-toi) et en 1924, l'«unique journal roumain édité

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

au Canada », intitulé *Canada*, mais qui succomba lui aussi après le premier numéro, pour que l'année suivante paraisse à New York *Roumania* (en anglais) qui allait résister pendant 10 ans. Ses seuls concurrents en matière de longévité furent *Deşteptarea* (L'éveil) qui parut de 1919 à 1947, et *Românul american* (Le Roumain américain) qui parut presque avec régularité, depuis 1939 jusque dernièrement. Toutes ces publications et d'autres encore (*Ecoul Americii* — L'écho d'Amérique, 1904 ; *Lumina* — La lumière, 1922 ; *America*, 1925 ; *Graiul românesc* — Le parler roumain, 1927 ; *Tribuna română* — La tribune roumaine, *România nouă* — La Roumanie nouvelle, *Noi* — Nous etc.), dont certaines purement éphémères, ont fait de leur mieux, dans la mesure où elles disposaient de nouvelles et de textes, pour aider à la diffusion des informations sur la vie culturelle et artistique de Roumanie, pour stimuler les manifestations culturelles des Roumains d'outre-Atlantique. En plus, il convient de mentionner les calendriers édités là-bas (*Calendarul naţional al ziarului «America»* — Calendrier national du journal «L'Amérique» ; *Calendarul înstrăinatului* — Calendrier du déraciné ; *Calendarul «Credinţa»* — Calendrier «La foi» etc.) qui dans leurs pages publièrent des textes littéraires, reproduirent des œuvres d'art et véhiculèrent diverses informations culturelles et artistiques roumaines (du pays et de l'étranger). De sorte qu'au moins les Canadiens qui connaissaient le roumain (et qui, comme on le sait, depuis 1900 étaient devenus assez nombreux) purent maintenir un certain contact avec la culture roumaine, rendant possible sinon l'édition au Canada de nombreuses traductions de notre littérature, du moins (comme c'est l'habitude de le faire là-bas pour d'autres cultures également) la diffusion de celles parues aux Etats-Unis, en Grande-Bretagne, en France, en Belgique, etc. Même situation, en général, pour les films roumains, pour les disques enregistrés dans d'autres pays (la firme canadienne *Select* diffuse cependant aussi de disques importés directement de Roumanie). Ce qui fait qu'en parlant des relations culturelles entre nos deux pays il faut tenir compte autant des actions entreprises sur leurs teritoires mêmes que de la circulation indirecte des valeurs produites (et particulièrement des valeurs littéraires et scientifiques) qui est, paraît-il, beaucoup plus ample qu'on ne saurait le déduire à partir des données dont nous disposons.

En tous cas, si l'on examine le fonds de livres canadiens (anglais et français) qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques publiques de Roumanie, les livres qu'on trouve chez nous, écrits par d'autres sur les habitants et la nature du Canada, ainsi que les différentes publications périodiques qui nous viennent de ce pays, il nous faut conclure que le Roumain qui voudrait s'informer sur les réalités canadiennes actuelles et sur l'histoire de cette nation disposerait à cet effet d'un nombre de moyens convenable. Il résulte en même temps, des informations glanées dans la presse roumaine et des témoignages directs de Roumains ayant visité le Canada (Ioana Postelnicu qui y a recherché les traces de certains archétypes de son roman *Le départ des Vlaşin* ; Ursula Şchiopu qui prépare en colaboration avec Al. Andriţoïu une anthologie de la poésie canadienne française ; Valeriu Anania dont l'activité culturelle au Canada jouit de quelque notoriété ; Ovidiu Cotruş et autres), que là-bas aussi, dans les grandes bibliothèques, on trouve des livres roumains (traductions et œuvres origi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nales) qui peuvent donner une image satisfaisante sinon complète de notre culture et de son développement au fil du temps. Tout cela constitue une base pour l'approfondissement de la connaissance réciproque, processus de la diversification et de l'utilité duquel personne ne doute plus de nos jours.

Il convient évidemment de mentionner aussi l'édition, encore que fort sporadique, de livres roumains au Canada, action dont le début se situe en 1928 quand parut à Londres et à Toronto, oú la maison d'édition J. M. Dent avait une succursale, le livre de Marcu Beza, *Paganism in Rumanian Folklore*. Les mêmes éditions ont publié des traductions faites par Lucy Byng, cependant que des maisons d'édition de New York, ou de Londres avec succursales aux Etats-Unis, publiaient des œuvres de Creangă, Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu et, plus récemment, de Zaharia Stancu, Marin Sorescu, etc., auxquelles sont venues s'ajouter différentes anthologies de prose, de poésie et de théâtre roumains, classiques et contemporains. Si l'on ajoute encore les traductions françaises circulant au Canada, les livres (en roumain et en langues étrangères) exportés par « Romlibri » au Canada, on constate que le cadre et les artères de circulation de la littérature dans les rangs des lecteurs des deux pays s'élargissent, créant des disponibilités qu'il convient d'étudier avec attention et de développer de l'avant, car, ainsi que Tudor Vianu le disait, «il n'y a pas de petits et de grands peuples qu'en tant que notion statistique. Les pays aux populations les moins nombreuses ont produit et continuent de produire des œuvres dans lesquelles l'âme humaine revêt des formes pleines de séduction et d'une grande originalité. La paix du monde sera plus durablement assurée dès que les peuples arriveront à se mieux connaître par le truchement des aspects élevés de leur capacité créatrice ».

Passant donc de ce que nous avons appelé parallélisme *extérieur* et *intérieur* (parallélisme dont Al. Dima s'accupa également, en bloc, dans certain contexte) à des informations occasionnelles et à la curiosité réciproque (voir les écrits avec ou au sujet des Indiens, des Esquimaux, des Peaux-Rouges, etc.), ainsi qu'à des contacts directs et des ponts tendus entre les éléments ethniques arrivés au Canada et leur pays d'origine, il ne reste plus aux relations culturelles roumano-canadiennes que de se cristalliser et de structurer toutes ces données en un système pouvant profiter aux deux parties. Il ne faut pas omettre l'intérêt que peuvent susciter des personnalités marquantes, comme notre Brancusi ou le Mac Luhan des Canadiens par exemple, ni les contacts, dans d'autres pays, de la jeunesse studieuse roumaine et canadienne. Les livres appartenant à d'autres littératures, mais où il est question de Canadiens ou de Roumains, entrent également dans cette compétition. Mais, par-dessus tous ces facteurs, il importe de signaler le surplus de connaissance sur la spécificité et la place qu'occupe dans le monde chacun de ces deux peuples. Contribuer tant soit peu à l'évolution et à la consolidation d'un tel progrès constitue, après tout, le but de tout ouvrage et, implicitement, de ceux dans le genre de celui entrepris par nous dans ces quelques pages. Aussi pourrions-nous nous déclarer satisfaits si dans le cadre de cet essai rétrospectif on pourrait entrevoir également une intention d'avenir.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Henry James, precursor al romanului modern

Roxana Sorescu

A reintrat în conştiinţa publică, poate şi datorită monumentalei biografii ce i-a fost dedicată de Leon Edel, socotită cea mai bună biografie literară apărută pînă acum în limba engleză, dificilul prozator de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, Henry James. „A reintrat" este un fel de a spune, mai aproape de adevăr ar fi să scriem : „a pătruns în sfîrşit şi în conştiinţa publică" alambicatul Henry James, scriitor care în anul morţii, 1916, autor a 20 de mari romane şi a peste 120 de nuvele, era citit mai ales într-un cerc restrîns de literaţi şi filozofi, care au ştiut să descopere în lentele sale naraţiuni procedeele ce vor face gloria romanului englez şi american din acest secol.

Scriitor pentru scriitori, citit şi comentat mai ales de Virginia Woolf, de Proust ori de Joyce, Henry James utilizează fluxul de conştiinţă şi monologul interior înainte de Joyce, memoria involuntară înainte de Proust, evocarea poetică şi perceperea subiectivă a timpului şi spaţiului înainte de Virginia Woolf, încrucişarea în naraţiune a punctelor de vedere diferite asupra aceluiaşi eveniment înainte de Faulkner*.

Lăsînd de o parte povestirile de groază, cele ce au fost multă vreme singura glorie publică a lui James, scriitorul, cu atenţia îndreptată exclusiv spre imperceptibilele mişcări psihologice, cu romanele lui în care nu se întîmplă nimic, în care marile evenimente sînt o privire plină de înţeles, ori o frază cu sens ambiguu, se dovedeşte totuşi profund corespunzător sensibilităţii contemporane, mai puţin precipitate şi superficiale decît ar indica-o aparenţele. Dificultatea scriiturii lui Henry James nu stă în lipsa evenimentelor epice şi în nuanţarea pînă la imperceptibil a analizei, ci în utilizarea concomitentă a mai multor procedee narative. Mai complicat structural decît scrie James n-a scris deocamdată nimeni, de aceea el şi este perceput adesea mai mult global decît la diferitele nivele de profunzi-

* În traducere românească au apărut două romane de Henry James, primul aparţinînd întîiei, tradiţionalistei perioade de creaţie : *Portretul unei doamne*, traducere şi prefaţă de Ileana Cazan, ELU, 1969, al doilea — etapei înnoitoare : *Ambasadorii*, traducere Corneliu Rudescu, prefaţa Ştefan Stoenescu, Univers, 1972 şi o culegere de povestiri.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 387 — 395, Bucureşti, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

me cu care, în anii maturității, își face o plăcere să se joace. Joyce, Virginia Woolf, Proust, Faulkner redescoperă pe seama lor sau selectează din James un procedeu narativ pe care-l duc la perfecțiune și pe care-l întrebuințează constant, epuizîndu-i posibilitățile literare. James nu duce pînă la capăt nici unul dintre procedeele narative pe care le întrebuințează, de aceea numele lui nu se leagă cu fermitate în conștiința criticii nici de monologul interior, nici de memoria involuntară; arta lui este de a le întrebuința pe toate, alternanța lor și, adesea, simultaneitatea, creînd cititorului o astfel de stare de spirit încît aventura pătrunderii procedeelor epice ale scriitorului echivalează cu satisfacția pe care la alți autori o stîrnesc aventurile propriu-zise. Poate aici se află și explicația atenției de care se bucură astăzi James; preponderența spiritului analitic și critic asupra iluziei literare ne dă, tehnicienilor literari care am început să fim, satisfacția de a întîlni o piesă lucrată de un meșter care-și cunoaște perfect meseria. Ce înseamnă alternarea procedeelor narative într-o pagină de James ne poate da o idee un fragment din *Ambasadorii**. Am ales momentul în care personajul principal, Louis Lambert Strether, o vede întîia dată pe viitoarea lui bună prietenă în restriște și imposibilă iubită, Maria Gostrey. Strether, american debarcat în Europa cu misiunea expresă de a recupera pentru domiciliul matern pe fiul viitoarei sale soții, asupra căruia Europa exercită un farmec corupt, are, pentru prima dată în roman, presentimentul alienării inocenței sale pur americane în contact cu o realitate fascinant de decadentă. (Tema inocenței morale americane, întemeiată pe inocență culturală, dar hipnotizată de tradiția intelectuală a Europei, și coruptă prin ea, este unul dintre laitmotivele temelor jamesiene, foarte îndrăgit, de altfel, de critica americană). Ceea ce este notabil în scena următoare este utilizarea aproape în fiecare frază a unui alt punct de vedere, cerînd analiza la alt nivel, începînd cu cel al relatării obiective, continuînd cu prezența expresă a naratorului care-și inventează o „temă" a sa și sfîrșind cu o schiță de monolog interior, în care se reunesc trecutul cu prezentul pe temeiul memoriei involuntare:

1) Scenă „obiectivă. Metoda a fost numită „picturală": se înregistrează obiecte și fapte la nivelul percepției senzoriale.

2) Prima impresie vizuală superficială a lui Strether. De la observarea din afară a personajului s-a trecut la înregistrarea reacției sale în cuprinsul aceleași fraze, cu sugerarea presentimentului care-l va apropia de Maria Gostrey. S-a schimbat nu numai punctul de vedere al relatării, ci și profunzimea nivelului trăirii.

După ce tînăra din cușca de sticlă îi înmînă peste pupitru foița roz cu numele prietenului său (pe care ea îl pronunță limpede), Strether se îndepărtă și deodată se află, în hol, față în față cu o doamnă, care îi întîlni privirea cu aerul de a fi luat o hotărîre bruscă și ale cărei trăsături — nu prea tinerești, nu deosebit de fine, dar nu prea îndepărtate de nici una dintre aceste caracterizări — îi reveniră în minte ca dintr-o proaspătă întîlnire...

* Confruntînd cu originalul, am modificat puțin prima fază din traducerea lui Corneliu Rudescu, pe care am păstrat-o în rest.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

[După ce au schimbat cîteva cuvinte de circumstanţă, căutînd, fără a-l găsi, un subiect comun de discuţie:]

3) Tema „povestitorului", necesară tranziţiei. Comparaţiile naratorului sînt selectate din sfera relaţiilor sociale convenţionale, pentru sublinierea, prin contrast, a mişcărilor sufleteşti care depăşesc uzajul convenţional.

Dar, întîmplător, el nu-i cunoştea pe soţii Munster destul de bine ca să continue cu acest subiect, aşa că discuţia ajunsese într-un impas, ca şi cum s-ar fi aşezat la o masă pregătită pentru prînzit, iar precizarea ei în legătură cu menţionatele cunoştinţe comune părea că, în loc să pună prînzul pe masă, îl ridicase şi altceva nu mai era de servit.

4) De la comparaţia socială comună se trece din nou la nivelul trăirii individuale. Scena fusese privită din exterior, de sus. Aparatul de filmat, dacă ar fi, ar coborî, apropiindu-se de protagonişti pînă la a se identifica cu unghiul vizual al unuia singur.

Atitudinea lor exprima totuşi intenţia de a nu părăsi masa; şi, ca efect al acestei atitudini, aveau aerul că se acceptaseră reciproc, trecînd aproape peste toate preliminariile obişnuite...

5) Aleasă ca subiect al percepţiei este întîi Maria Gostrey. Impresia ei vizuală corespunde, la nivelul personajului, relatării pictoriale obiective a naratorului de la nr. 1. Primul portret fizic din roman al lui Strether, văzut cu ochii Mariei Gostrey, corespunde impresiei pe care ea i-o făcuse bărbatului, descrisă cu puţin înainte (vezi nr. 2). Este remarcabilă simetria construcţiei punctelor de vedere ale personajelor în funcţie de o axă care e tema naratorului.

Cînd, după un sfert de oră, coborî din cameră, ceea ce văzu amfitrioana sa (ce putu prinde printr-o privire amabilă de circumstanţă) fu silueta uscăţivă, oarecum lipsită de vlagă, a unui bărbat de statură potrivită, şi de o vîrstă poate ceva peste mijlocie, cam de 55 de ani, ale cărui trăsături caracteristice erau la prima vedere un ten foarte negricios, o mustaţă neagră deasă, tunsă după moda tipică americană, lăsată să crească stufoasă şi în jos, dar de asemenea abundent brăzdată cu şuviţe cărunte, şi un nas foarte proeminent, a cărui linie regulată, de o mare fineţe (se putea spune) avea un anumit efect temperant...

6) Din nou tema naratorului, relatînd, iarăşi în aceeaşi frază, ceea ce ar putea vedea un observator neutru şi apropiindu-se

Celălalt participant aştepta în grădină, netezind cu mîna o pereche de mănuşi noi, de culoare deschisă, fine şi suple, şi etalînd un

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acum de unghiul din care percepe realitatea Strether.

aer de așteptare pe care Strether, în timp ce se apropia de ea, traversînd în lumina spălăcită a soarelui englezesc peluza tunsă cu grijă, nu era exclus să-l fi luat, cu rutina lui mondenă rudimentară, drept exemplar pentru o asemenea ocazie.

7) Este continuată modalitatea de a înregistra impresiile unui personaj, identificîndu-te cu el în prima parte a frazei și detașîndute într-a doua.

Această doamnă dovedea o perfecțiune a simplității bunelor maniere, o exigență discretă a politeții cuvenite, pe care partenerul ei nu avu răgazul să le analizeze, dar care îi atrase ră suficient atenția ca să-și dea seama că era o însușire cu totul nouă pentru el.

8) Ideea de detașare se continuă, dar numai pentru a masca pătrunderea, fără prea multe preliminarii, în trăirile mai profunde, aparent nemotivate ale lui Strether.

Înainte de a ajunge la ea se opri pe gazon și își pipăi pardesiul subțire pe care-l purta pe braț, părînd să controleze dacă nu uitase ceva; în realitate, singura rațiune a gestului era dorința reflexă de a cîștiga timp. Nimic nu putea fi mai bizar ca simțămîntul lui Strether din acest moment de a se lansa într-o aventură care contrasta flagrant cu trecutul său, o aventură care, fără îndoială, începea atunci și acolo. De fapt, începuse de sus, în fața oglinzii de toaletă, care îl impresionase prin felul ciudat cum scotea și mai mult în evidență semiobscuritatea proiectată prin fereastră în camera sa mohorîtă; începuse o dată cu analiza mai minuțioasă a elementelor constitutive ale ținutei sale, cum de mult timp nu mai simțise îndemnul să o facă.

Am ales cu bună știință una dintre cele mai simple scene din James, o scenă fără dialog și fără aluzii imperceptibile la sentimente ce nu se pot mărturisi, o scenă în care personajele ni se dezvăluie și nu ni se ascund, procedînd față de cititor în același mod ca și față de partenerii lor, o scenă care, la o privire mai grăbită, poate părea chiar tradițională.

Dacă James este un scriitor pentru scriitori, cu atît mai mult va fi el un scriitor pentru critici. Totul a fost disecat în opera sa: obsesia unor teme și a unor personaje, raportul între comparația accidentală și sensul general al cărții, trecerile de la o categorie stilistică la alta, obiectul sim-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bolic*, raportul dintre subconştient şi convenţie socială în comportamentul personajelor, sensurile unei filozofii ezoterice care ar putea fi mascată de aparent banalele întîmplări narate de James. Mai mult, scriitor perfect conştient de felul în care-şi construieşte opera, James teoretizează procedeele sale de construcţie (teoria punctului de vedere alternant în special) în prefeţe, devenite la fel de cunoscute, dacă nu şi mai citate, decît operele literare propriu-zise, prefeţe din care critica contemporană nu e departe de a-şi alcătui un decalog al construcţiei epice. Teoretic, cu greu se mai poate descoperi vreun procedeu pe care să nu-l fi analizat, înaintea criticilor săi, James însuşi, modern şi prin această negare a prozatorului inconştient, înlocuit cu meseriaşul excepţional, care ştie perfect ce vrea şi cum poate să facă ceea ce-şi propune. Rămîne încă deschisă posibilitatea aplicării concrete a ideilor teoretice ale lui James la propriile lui opere, analiza revelatoare. Am ales o povestire din ultima perioadă de creaţie a lui James, din perioada cînd a face din inefabil subiectul unei naraţiuni devenise pentru el proba supremă de cunoaştere a meseriei de scriitor. În *Fiara din junglă* (*The Beast in the Jungle*) un bărbat, John Marcher, aşteaptă toată viaţa să i se întîmple ceva neobişnuit, un eveniment pe care nu-l poate numi, dar spre care se simte chemat. Lîngă Marcher veghează în aşteptarea necunoscutului May Bartram, singura fiinţă care-l intuieşte şi-l acceptă. Evenimentul aşteptat, bineînţeles, nu se produce niciodată. Abia îngenunchiat la mormîntul lui May Bartram va înţelege John Marcher că marele eveniment al vieţii lui, pe lîngă care trecuse în ignoranţă, fusese dragostea discretă a femeii.

În prefeţele scrise pentru ediţia de opere complete apărută la New York, James a împărţit povestirea scurtă în două tipuri: *anecdota* şi *tabloul* ("The anecdote" and "The picture"). Anecdota ar fi relatarea a ceva „care s-a petrecut în mod neobişnuit pentru cineva". A rămîne la anecdotă înseamnă a te fixa asupra acestui „cineva", transformat în centru al povestirii. Anecdota se transformă într-o „scurtă povestire" dacă evenimentul neobişnuit implică în mod egal, în afară de personajul central, şi celelalte personaje ale naraţiunii. Povestirea „tablou" diferă de anecdotă prin faptul că nu e susceptibilă de a deveni o acţiune dramatică. Unul din ultimele tablouri existenţiale ale lui James, în care studiul sentimentelor şi al dilemelor vieţii este menit să ilustreze viaţa „netrăită" a personajelor şi să portretizeze pe unul dintre „sărmanii domni sensibili", care descoperă prea tîrziu preţul pe care l-au plătit pentru izolarea lor în faţa şocului experienţei este *Fiara din junglă*. Se împletesc în această povestire, două teme: una, cea superficială, existenţială: tema individului care hrăneşte o iluzie vană despre dorita esenţă a vieţii sale, incapabil să discearnă sensul real de dincolo de aparenţe şi cealaltă, ascunsă dar permanentă: tema inevitabilei singurătăţi omeneşti, descoperită cu trecerea vremii.

Scrisă în monolog interior indirect, nuvela înregistrează evoluţia conştiinţei lui John Marcher de la completa, egoista încredere în destinul său, la înţelegerea, fără speranţă de revenire, a eşecului sorţii sale. Povestirea este expresia unei evoluţii gradate în timp, ca şi viziunea fulgeră-

* Chintesenţă a perceperii estetice a vieţii de către un personaj,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toare a unei ratări. În scena finală John Marcher, căzut pe mormîntul lui May Bertram, își revede viața în lumina revelației ultime. Povestirea nu are un sfîrșit deschis, ci o structură circulară, începutul nefiind inteligibil decît prin final. Prima frază a narațiunii conține două caracteristici esențiale ale întregii povestiri : este o întrebare fără răspuns, o ipoteză psihologică ce va deveni explicită în cursul desfășurării evenimentelor și mai este și o înregistrare de circumstanțe exterioare : „Nu contează ce provocase discuția care-l emoționase în cursul întîlnirii lor ; probabil că fuseseră cîteva cuvinte rostite de el fără vreo intenție, rostite în vreme ce întîrziau împreună, plimbîndu-se încet, după ce reînnoiseră cunoștința"*.

A doua frază introduce principalul motiv psihologic al conștiinței lui Marcher : teama de singurătate. Scriitura păstrează permanent două nivele : al împrejurărilor reale și al temerilor inconștiente, ce-și află expresia fără voința personajului : „Fusese tîrît de prieteni, cu o oră sau două mai înainte, în casa în care locuia ea, de grupul de mosafiri din cealaltă casă, din care făcea și el parte, și mulțumită cărora (*era teoria lui, ca întotdeauna, că era pierdut în mulțime*) fusese invitat la cină".

Ca toate personajele jamesiene, primește și Marcher mai ales impresii vizuale de la obiecte, acestea fiind singurele elemente concrete în povestire. Toate determinările exterioare ale personajului jamesian (înfățișare, profesie, mod de existență), cu excepția numelui, rămîn necunoscute. Metoda balzaciană a fost depășită în favoarea personajului-simbol. Numele său conține cheia temei timpului : Marcher provoacă în limba engleză două asociații : cu luna martie (March) și cu verbul "to march", a înainta (în spațiu, dar și în timp). Simetric, numele femeii iubite de acest bărbat cu nume de lună nestatornică, va fi May (Mai), luna primăverii împlinite, iar locul primei lor întîlniri nu poate fi decît Weatherend („capătul vremii", dar și „sfîrșitul înfruntării"). Momentul întîlnirii celor doi le rezumă soarta viitoare. Teama lui de lucruri noi, de cunoștințe noi nu-i permite să se hazardeze în necunoscut **.

Cînd o vede întîi pe May are presimțirea că a mai cunoscut-o. Este o observație ce revine obsesiv la James (Lambert Strether, cînd o vede întîi pe Maria Gostrey are impresia că o cunoaște dintotdeauna) : „Într-un cuvînt, ajunsese, în după-amiaza de octombrie, la o apropiere mai strînsă de May Bartram, a cărei figură, *o amintire, dacă nu chiar o recunoaștere*, așa cum stăteau despărțiți la masa prea lungă, începuse aproape să-l tulbure destul de plăcut.

Îl emoționa ca *o continuare* a ceva al cărui început îl pierduse. O recunoștea, și pentru un moment o primea cu bucurie *ca pe o continuare*, dar fără să știe ce continua, dacă era o preocupare sau o distracție, cu atît mai puternică cu cît el era, într-un fel, conștient de ea — dar fără vreun semn direct de la ea —, o continuare al cărei fir era probabil că tînăra femeie nu-l pierduse".

---

* *Traducere după "The Beast in the Jungle*, în *The Portable Henry James*, New York, The Viking Press, 1967

** Această trăsătură, caracteristic schizoidă, corelată și cu viitoarea obsesie a lui Marcher despre *Fiara din junglă* poate provoca o lectură a nuvelei ca tipică înregistrare a destinului unui nebun pașnic, așa cum "*The Turn of the Screw*" (O coardă prea întinsă, în traducere aproximativă) a fost citită ca expresia comportamentului unei schizofrenice agresive.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ea este, desigur, Ariadna, tînără, cu firul timpului în mînă, singura salvare dintr-un labirint al memoriei hărțuite de temeri de nenumit. Tema întîlnirii eu-lui cu „celălalt eu", în care se oglindește limpezit, eliberat de obscurele sale determinări, nevoia de „celălalt eu", salvator, traduce de asemenea una dintre obsesiile lui James. Înainte de super eu-l lui Freud, James intuia că subconștientul are nevoie de constrîngeri pentru a supraviețui în civilizație, constrîngeri pe care și le transferă într-o relație de dependență erotică. Relația socială dintre cei doi este, tragică ironie, una inversă: tînăra femeie — cea care deține liniștea și securitatea bărbatului — este o persoană fără independență socială și psihică, iar el — care are tot de primit, este o ființă liberă. Subordonarea psihică a femeii, singura importantă, dar pe care Marcher n-o va descoperi decît prea tîrziu, constă în iubirea ei, de nemărturisit, pentru că el ar avea sentimentul unei intervenții brutale în destinul său rezervat unor evenimente cu mult mai măreție, iubire redusă la veghea împreună, la comunitatea de preocupări, subterfugiu ridicol în fața absolutului de neatins. Bărbatul are numai presentimentul absolutului, percepția lui conștientă se oprește la nivelul realului, unde are plăcerea să constate starea ei de dependență. Este obișnuita satisfacție a subconștientului de a-și simți super eu-l subordonat și el unor forțe mai puternice:

„Era mulțumit, fără să fie cîtuși de puțin în stare să spună de ce, că această tînără doamnă ar fi putut ocupa în casă poziția unei rude sărace; mulțumit și pentru că ea nu se afla acolo în trecere, ci pentru a munci și a fi plătită. Oare din cînd în cînd nu se bucura ea de o protecție pe care o răsplătea, printre altele, arătînd locul vizitatorilor și explicîndu-li-l, avînd de-a face cu persoane plicticoase, răspunzînd la întrebări despre vîrsta clădirii, despre stilul mobilierului, despre autorii tablourilor, despre locurile preferate de stafii?". Instinctul femeii va înțelege nevoia bărbatului de a-și ști super eu-l dependent, și cînd ea va deveni socialmente independentă, se va stabili undeva în preajma lui, avînd grijă să nu modifice cu nimic statutul relațiilor lor anterioare. Acestea fiind legăturile dintre personaje, toată arta lui James constă în a continua nuvela fără a modifica nimic, lăsîndu-i pe cei doi să îmbătrînească alături, fără ca vreunul să aibă tăria de a se smulge determinărilor inconștiente. Sugestia se transferă asupra peisajului, îmbătrînit general și iremediabil: „Era ceva în felul în care ziua scăzîndă de toamnă se oglindea în înaltele ferestre; felul în care lumina roșiatică aștepta să se stingă, izvorîtă dintr-un cer jos și amenințător, săgeata ei jucînd peste vechile lambriuri, peste vechea tapiserie, aur vechi, culori stinse". În decorul de stingere universală din preajma înțelegerii unei ratări, femeia apare în imagini mai ales luminoase: „Fața și vocea ei, lăsate acum în voia lui, săvîrșiră miracolul — impresia acționînd asupra-i ca torța unui fanaragiu care transformă în flăcări, una cîte una, lungul șir de lămpi pe care le atinge. Marcher se felicita: iluminația era strălucitoare". Întemeiată pe dorința de a modifica trecutul trăit inconștient și pe înțelegerea, cu panică, a ireversibilității timpului, fixația infantilă a lui Marcher pentru May se traduce în imposibilitatea bărbatului de a numi evenimentele, cărora femeia trebuie să le dea expresia clară. Teama inconștientă, tradusă în metafora simbolică a fiarei pîndind în junglă (fiara traduce spaima din poveștile copiilor, jungla — viața în care Marcher are sentimentul de a se fi pierdut) este clarificată de May

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care cîştigă, în felul acesta, ascendentul matern asupra inconştientului lui Marcher : „Mi-ai spus că aveai din cea mai fragedă copilărie, ca pe lucrul cel mai adînc al tău, sentimentul că erai hărăzit pentru ceva rar şi neobişnuit, poate uluitor şi teribil, care trebuia mai devreme sau mai tîrziu să ţi se întîmple, al cărui presentiment şi a cărei convingere le aveai pînă în măduva oaselor şi care, poate, te-ar fi copleşit". Comportamentul matern al lui May, singurul cu care-l poate lega definitiv pe Marcher, dîndu-i o senzaţie de securitate, va face imposibilă pentru el numirea sentimentului pe care-l nutreşte pentru ea ; numai după moartea femeii, eliberat de interdicţia incestului, va putea înţelege Marcher că fiara din junglă, pînditoare şi aşteptată, a fost o pasiune, în limitele normalităţii sexuale. Cînd, ca de obicei, femeia înţelege prima cauza ratării, marea ei grijă maternă va fi să-i ascundă lui, cît mai multă vreme posibil, iremediabilul situaţiei în care se află. Dialogul între cei doi, păstrat pînă acum la nivelul deplinei sincerităţi, se încarcă de mister. Tortura bărbatului este de a nu-i mai fi clarificate lucrurile de către femeie : „— Credeam, în legătură cu ce-ai spus mai înainte, că *noi am privit în faţă* majoritatea lucrurilor. — Chiar şi pe noi înşine ? Ea mai zîmbea încă. Dar sigur că ai dreptate. Ne-am imaginat multe împreună, deseori ne-am temut ; dar uneori spaimele au rămas nerostite.

— Cu atît mai rău, că nu le-am privit în faţă. Eu aş fi ştiut să le privesc, cred, dacă aş fi ştiut la ce te gîndeşti tu. Mă simt, continuă el să explice, ca şi cum mi-aş fi pierdut puterea de a mă gîndi la astfel de lucruri. Şi în timp ce vorbea se întreba dacă şi el arăta la fel de alb cum îi sunau vorbele.

— S-a sfîrşit.

— Atunci de ce presupui, întrebă ea, că pentru mine nu s-a sfîrşit ?

— Pentru că mi-ai dovedit contrariul. Acum pentru dumneata nu mai e o chestiune de concepţie, de imaginaţie, de comparaţie. E o chestiune de alegere. În sfîrşit, scosese cuvintele la lumină. Dumneata ştii ceva ce eu nu ştiu. Mi-ai dovedit-o mai înainte. Aceste din urmă vorbe o emoţionaseră, înţelese el într-o clipă, într-un mod extraordinar, iar ea îi răspunse cu hotărîre :

— Nu ţi-am dovedit, dragul meu, nimic".

Aceasta este situaţia tipic jamesiană : unul dintre personaje a înţeles mai mult decît altul şi încearcă să-l împingă pe celălalt în direcţia dorită, cu ajutorul unor conversaţii eliptice. În această situaţie, comportamentul social este mai ales o chestiune de disimulare. De aceea romanele şi povestirile lui James vor fi o înregistrare atentă a posibilităţilor de a disimula, în cele mai diverse situaţii ale existenţei, înţelegerea sensurilor ei adînci. Cu alte cuvinte, Henry James se ocupă exact de reversul comportamentului pragmatic care a făcut din fratele său, William James, filozoful oficial al Americii. Pentru Henry James aparenţele epice ascund totdeauna o problemă morală, adesea rezolvată preexistenţialist, în sensul dramatic al vieţii ce trebuie „îndurată". De aceea naraţiunile lui James trebuie citite la cel puţin două nivele : cel sărac şi superficial al aparenţelor epice, şi cel adînc, al motivaţiilor psihice, al metaforelor simbolice, al procedeelor stilistice mereu schimbate după circumstanţe, dar convergînd spre inducerea atmosferei dorite. Prin toate acestea, Henry James premerge romanului modern.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Henry James—A forerunner

The paper deals with the literary technical proceedings that can be detected in some of the psychological Jamesian narrations. The author of the paper is mainly interested in underlining two of James's characteristic features : the structural vision, implying the interrelations between characters, between characters and incidents and between the different parts of a story; and the discovery of the different strata of a narrative, from the superficial ones to the depths of the consciousness. For James the themes, the characters and the architecture of a story are interdependent questions, so that the discussion about them will be an underlining of their interior correspondence. To point out how the different proceedings are employed in one of the most known Jamesian novels, *The Ambassadors*, the author has chosen the moment of L. L. Strether's meeting with Maria Gostrey, the first moment of the alienation of the thypical American innocence in contact with Europe. Resorting to Percy Lubbock's terminology (the presentation of the stream of consciousness in "pictures", "descriptions" and "scenes") the alternation between the narrator's theme and the point of view of one of the characters is demonstrated.

The Beast in the Jungle, written during the author's last period of creation, is considered the quintessence of James's themes and method of analysis. There are in this tale two important themes : one of them, the superficial, existential one — the theme of the individual who nourishes a vain illusion about the essence of his life, and the second one — the stream of which ceaselessly flows under the surface of expressed words, the theme of human inevitable loneliness discovered in the inevitable passing time. Written in the indirect interior monologue, the tale records the evolution of John Marcher 's consciousness from complete selfish confidence in his destiny to the hopeless understanding of the failure of his fate. It may be the expression of a gradual evolution, told in time, as well as the flashing vision of one's life in the moment of his death, the ultimate recording of a lost life. The final scene, when John Marcher falls down on May Bartram tomb, may be the beginning of reviewing his life in the new light of the last revelation. The tale has not an open ending, but a circular structure, its beginning being fully explained only by its end. The statement, from the first phrase of the tale, permanently preserves two levels : that of the exterior circumstances and that of the unconscious fears, which find expression almost unwillingly. The story is analysed step by step, the psychoanalysis of the masculine character (the infantile fixation, the fear of new things, the desire to be protected, the fear from the Oedipus complex) finding its counterpoint in the theme of the passing time, turned into the theme of the man who is permanently confronted with his best self, and in the imagery of light and of the mask. The typical Jamesian situation is then analysed : one character knows more than another one and tries to handle the other in the desired direction by means of the ellyptical conversation. Always a Jamesian narration can be read at two levels : the level of epical facts, the poorest one, and the level of psychological explanation, the reachest. The imagery, the symbolical metaphors, the architecture of the story are organized in order to illustrate the hidden realities, in which experience joins consciousness.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Formule narative în romanul latino-american contemporan

Eugenia Popeangă

După un debut exploziv, romanele „lumii noi" și-au afirmat pe deplin în ultimul deceniu valoarea și deosebita originalitate. Fenomenul literar latino-american cunoaște acum o perioadă de stabilizare, de echilibrare a operei, de evaluare critică a noilor formule structurale, în funcție de materia proteică ce se încheagă în ele. Tinerii prozatori depășesc limitele condiției de cetățeni ai propriei țări (menținîndu-și însă poziția față de realitățile specifice), și formează prin sensul unic de abordare a unei problematici esențiale, o generație de scriitori ai continentului. Fără a reduce viața la cîteva scheme narative, tendința acestei generații este de a grupa în jurul acelorași realități — numitor comun, implicînd variate formule specifice — și de a reface, prin roman, harta tipologică a Americii Latine. În aceste condiții orice încercare de compartimentare a prozei sau de catalogare a creatorilor în funcție de anumite bareme critice, se va lovi de refuzul acestei literaturi viguroase și unite chiar într-o esențială eterogeneitate, de a se oferi unei operații de procustizare, de a se modela pe tipare prestabile. Mobilitatea narațiunii și libertatea ei, mai ales formală, își află cauzele în primul rînd în neconstituirea pe deplin organică a literaturilor, fiecare în parte, în lipsa unei tradiții naționale care să determine și să fixeze implicit unele modele literare. În același timp devine tot mai evidentă masiva migrație a tinerilor literați spre Europa, fenomen de desrădăcinare ce nu provoacă însă o slăbire a legăturii cu realitatea definitorie a continentului, ci dimpotrivă stabilește o distanțare obiectivă, lucidă. Această situație asociată momentului de criză a narațiunii în general, permite literaturii latino-americane o deschidere pe spații mai largi, cu zone multiple de influență, manifestate în special la nivelul expresiei. Originalitatea evidentă a unui Carlos Fuentes, Cortázar sau Llosa rezidă însă în primul rînd în adaptarea unor „modele" de tipul Butor sau Robbe-Grillet în funcție de o realitate esențială și specifică, și nu de calchierea, de imitarea unor scheme narative în virtutea ideii de asimilare nediferențiată pentru suplinirea unor lacune din literatura proprie. Discuția se va orienta astfel pe linia depistării și analizei unora dintre modalitățile mai interesante de expresie întîlnite la scriitorii amin-

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 397—402, București, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

titi — relevîndu-se atît tributul plătit influenţelor, cît şi felul în care creaţia lor reprezintă pe plan mondial o încercare, în mare măsură reuşită, de înnoire a prozei. Fără ca delimitarea să fie absolută şi definitivă (puncte şi zone de interferenţă există) în cadrul generaţiei, atît din punct de vedere tematic cît şi formal se observă două nete tendinţe. Prima, reprezentată cu precădere de Fuentes, Cortázar, Llosa — înglobează într-un tip de roman prin excelenţă al „oraşului", multe de procedeele narative circulante în literatura europeană, cea de-a doua, strălucit şi plenar reprezentată prin García Márquez, îşi trage sevele din tradiţia faulkneriană.

Astfel romanele lui Carlos Fuentes adoptă pe rînd — iniţial, cu titlul de experiment literar —, apoi devenind structură narativă cerută de felul de înţelegere a realităţii — tehnica colajului, monologul interior ce atinge uneori zone onirice, placat pe nivelul exterior al circumstanţei, al cotidianului, fără intervenţia autorului în stabilirea diferenţei de planuri.

După *La región más transparente* (Zona cea mai transparentă) ce vădeşte, în ciuda unui conţinut problematic esenţial, o oarecare stîngăcie expresivă dată de folosirea concomitentă a tuturor noilor tehnici narative într-un amalgam ce nu lasă să se întrevadă decît o căutare a liniilor proprii, Fuentes ajunge în *La muerte de Artemio Cruz* (Moartea lui Artemio Cruz) la un echilibru al tehniciilor, al manierei sale stilistice. Amintindu-l pe M. Butor, scriitorul mexican alege formula schimbării persoanei gramaticale în cursul naraţiunii. Aceasta începe la persoana I, continuă la persoana a II-a şi apoi la a III-a, fiecare capitol constituindu-se din aceste alternări ale persoanei ce conduce firul naraţiunii, dar păstrîndu-se în acelaşi timp ordinea permanentă, *eu*, *tu*, *el*, — ce împarte romanul în trei planuri distincte. Aparent, ne aflăm în faţa unei structuri formale de caracter ludic, căci schimbarea aceasta de planuri păstrînd însă o simetrie riguroasă nu reprezintă decît o tehnică nouă prin care naraţiunea este structurată printr-o regulă combinatorie spre o anumită formă. În acelaşi timp realitatea — cea a Mexicului — cît şi cea romanescă, sînt privite din trei unghiuri de vedere diferite, creindu-se o perspectivă multiplă. Primul plan este acela al confesiunii, al monologului interior contorsionat, este nivelul „poetic" „—am putea spune—al relatării. Cel de-al treilea — plan de fund — reprezintă o totală obiectivitate faţă de subiectul *eu* (de fapt cele trei persoane gramaticale reprezintă o descompunere a personajului principal Artemio Cruz) şi narează viaţa aceluiaşi personaj într-un mod obiectiv, detaşat, cu salturi însă în timp. Cel mai interesant, mai nou, apare planul rezervat persoanei a II-a, este de fapt situarea autorului pe poziţia unui interlocutor ce urmăreşte simultan atît narareа obiectivă cît şi procesul de conştiinţă interior, adresîndu-se direct personajului surprins în dublă ipostază. Cele două nivele esenţiale includ întreaga realitate pe care a încercat s-o degajeze, s-o relicfeze autorul — în primul rînd o realitate psihologică — apoi o reconstituire a unei însemnate epoci din istoria contemporană a Mexicului. Între aceste două planuri — reprezentînd de fapt un proces de „reflectare" pe două coordonate esenţiale — într-un punct de interferenţă al lor se găseşte nivelul autorului-martor şi judecător. Carlos Fuentes a urmărit prin această structurare nu numai alcătuirea unei opere originale ca formulă, ci mai mult, n-a renunţat a lua poziţie fie şi numai prin crearea unei a treia voci ce se adresează direct personajului, supunîndu-l unui proces literar şi istoric.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romancierul Mario Vargas Llosa își începe cariera de scriitor într-un mod oarecum clasic — romanul adolescenței, — romanul Junglei — pentru ca în ultima sa carte, *Conversación en la Catedral* (Conversație la „Catedrală") să dea o probă de maturitate artistică deplină, în primul rînd prin capacitatea sa deosebită de a cuprinde atît sincronic cît și diacronic realitatea Limei — apoi prin felul în care și-a organizat materialul. Dealtfel prozatorul — adept al dublului rol — de autor și critic al propriei opere afirmă: „Viața țîșnește în ficțiune, datorită unei distribuții, unei ordini, unui mod de prezentare a acestei materii prime: aceasta este ceea ce numim „tehnica" unui prozator, ceea ce în limbajul la modă se definește ca „Structura" unui roman" [1]. Llosa încearcă de astă dată un roman cronică—cu aparente tente balzaciene—mergînd pe linia înregistrării evenimentului istoric, politic, social, cultural. În roman, pentru a structura un vast material, autorul face o secționare a societății peruviene contemporane, secționare ce amintește la prima vedere de procedeele naturaliste.

Dar această „felie" din viața Limei nu apare corect și cronologic stratificată, scriitorul nu urcă sistematic la diversele nivele ale secțiunii. Interferența planurilor — mai ales desfășurarea lor spațială este realizată printr-o tehnică contrapunctică — pentru că narațiunea se configurează mai puțin pe verticală cît pe o largă deschidere orizontală — o proiectare panoramatică totală. Scriitorul se arată dealtfel familiarizat cu montajul cinematografic, cu suprapunerea aparentă a imaginilor ce dețin locuri fixe, în planuri diferite. Cartea este de fapt o conversație în cîrciuma numită „La catedral" — conversație ce reprezintă singurul element stabil invariabil prin existența a doi protagoniști determinați în timp și spațiu. Aceștia sînt însă antrenați într-o mișcare reală și pasionantă, detașîndu-se concomitent printr-un prim plan fix de fondul evenimentelor narate. Llosa tinde spre o imagine plurivalentă și simultană (cuprinzînd un timp real, unul istoric, altul al narațiunii propriu-zise și la fel o multitudine de planuri) care pentru a putea fi percepute necesită o lectură dublă — o lectură impusă de autor, deci textul în sine, și reluarea succesivă a episoadelor pentru refacerea corectă a narațiunii. Dacă la Fuentes se observă o alternare de planuri, o structură interesantă dar clară, fără ca tentația jocului să se materializeze pe plan narativ — la Llosa romanul se prezintă sub forma unui careu de cuvinte încrucișate în care autorul a fixat doar căsuțele negre. Există variante, combinații posibile ce se șterg însă pe măsură ce se avansează în cunoașterea substanței narative, în final aceasta organizîndu-se într-o structură perfect închisă, completă. Astfel, un roman atît de complex, cu nenumărate ocazii de deschidere, de nerezolvare a unor situații, se organizează riguros, simetric. Curba modificărilor de structură pînă la deplina transformare a narațiunii indică în dreptul scriitorului argentinian Julio Cortázar un punct de maximă. În romanele sale „cosmopolite" — rezultantă a vieții europene, se încearcă spargerea definitivă a tiparului (pentru că orice formulă nouă devine foarte repede „Model") prin revoltă, pe plan estetic, în primul rînd. Deși influențele multiple suferite îl împing pe scriitor spre o viziune estetizantă

[1] Mario Vargas Llosa, apud Joaquín, Marco, *Nueva Literatura en España Y América*, Lumen, Barcelona, 1972, p. 280.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

asupra realității, romanul *Rayuela* (Șotron) îmbină, într-o formă dintre cele mai originale, elemente ale unei experiențe lucide și neliniștitoare. Ținem să afirmăm acest lucru și să menționăm de asemeni afirmația autorului însuși „mă consider un scriitor angajat și mereu față-n față cu realitatea" deoarece Cortázar, în cadrul generației de care ne ocupăm, deține un loc aparte nu numai prin îndrăzneala sa formală sau tocmai prin exagerarea distrugerii formelor. Există un potențial vital, realitatea Parisului se conturează pregnant dar cititorul, prin forma în care îi este prezentată aceasta, este îndreptat greșit, ajungînd pînă la a renunța la aventura descoperirii elementului „cunoscut" într-un joc format dintr-o multitudine de necunoscute. Și romanele lui Cortázar și celelalte, prezentate anterior, cer lectorului un dublu efort, deoarece scriitorul în mod deliberat conferă cărții sale caracteristici ludice. Relația creator-cititor este realizată numai prin intermediul scrierii — mai bine zis al scriiturii — ce trebuie citită într-un anume fel, trebuie descifrată. În cazul *Șotronului* nu ne aflăm în fața unei singure cărți — ci în fața a două, fiecare dintre ele indispensabilă pentru înțelegerea celeilalte și în același timp capabilă de a reprezenta o entitate separată. Romanul se structurează pe trei părți intitulate semnificativ „De acolo", „De aici" și „Din alte locuri" — această ultimă parte purtînd subtitlul — „Capitole de care te poți lipsi". Autorul anunță în paginile de început regula jocului, precizînd că primele cincizeci și șase de capitole pot fi citite în succesiunea lor normală, alcătuind în mod unitar o carte formată din cele două părți. Cealaltă începe de la capitolul 73 și se citește conform schemei indicate în preambul, într-o ordine de tipul — capitolul 73 și apoi primul capitol etc. Romanul are o construcție absolut simetrică, formată dintr-un text cu cheie iar în momentul în care se utilizează cheia, narațiunea ia în totalitatea ei un aspect coherent, devine mai rezistentă la lectură. Totuși, această înșiruire de capitole, extrem de eterogene, frizînd ilogicul, gratuitatea, mecanismul oniric, poate fi citită și fără a respecta regula jocului. Cititorul comun, nefamiliarizat cu convenția ludică, cu schimbarea ce se petrece într-un joc de cuburi cu figuri, nu va accepta în nici un fel această structură care îi va părea ori lipsită de un fir logic, ori complicată artificial prin existența „cheii". Cititorul avizat și hotărît să participe alături de autor la refacerea universului narațiunii poate citi în ordinea stabilită și anunțată inițial sau, pe aceeași schemă (de fapt, simplu desen al șotronului) este liber să-și creeze el singur regula jocului, regula de lectură. Structura cărții este variabilă, vie și aptă pentru metamorfoză în funcție de orice element capabil să-i dea o nouă semnificație. În esență, nu ne găsim totuși în fața unui joc de volume și suprafețe, frumos și gratuit, funcțional și decorativ prin variație. Forma aceasta de care ne ocupăm, susținută prin convenție ludică, închide însă un vast material de viață: *Rayuela* este un roman de problematică socială și existențială, romanul unei generații dezrădăcinate (poate chiar a generației autorului), și în același timp romanul „crizei romanului". *62 Modelo para armar*, urmează foarte aproape construcția anterioară, mai mult, titlul și cartea toată sînt de fapt o dezvoltare a teoriilor din capitolul 62 al *Rayuelei*. Narațiunea, nu foarte amplă, se concentrează pe cîteva planuri spațiale: Paris, Viena, Londra, interferente prin personaj. Cortázar, fidel regulii, într-o scurtă explicație introductivă spune: „Subtitlul „Model ce se încheagă" ar putea sugera ideea că diferitele părți ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

povestirii, separate prin spații albe, sînt propuse ca piese permutabile; chiar dacă unele dintre ele într-adevăr sînt așa, armătură la care se face aluzie este altfel, notabilă și la nivelul scriiturii, unde recurențele și dislocările încearcă să elibereze de orice fixitate cauzală, dar mai ales la nivelul semnificațiilor, unde deschiderea spre teoria combinatorie este mai insistentă și mai imperioasă. Opțiunea lectorului, montarea personală a elementelor povestirii va alcătui în fiecare caz cartea pe care a ales-o pentru lectură" [2]. Acest ultim roman al lui Cortázar este prezentat mai mult ca o posibilitate de roman în care colaborarea cititorului cu autorul este implicită, cerută de structura alcătuită din elemente permutabile. În același timp cartea continuă problemele abordate în *Rayuela*, viața unui grup de argentinieni ce trăiesc în Europa, dezrădăcinați, violenți, triști. Interesant și semnificativ pentru cele două cărți ni se pare faptul că libertatea și structurarea lor în aparență fragilă se bazează în realitate pe cea mai închisă convenție (implicit gratuită). Regula cea mai riguroasă ce determină raporturile între creator și textul său dă naștere în mod paradoxal unei forme de narațiune mobilă pînă la anulare.

În cadrul generației de care ne ocupăm, García Márquez, față de prozatorii amintiți pînă acum, reprezintă celălalt pol. Avînd toate premisele pentru a se dezvolta într-un mod similar celorlalți, prozatorul columbian își caută însă „modelele" în literatura nord-americană, mai precis, în creația faulkneriană.

După încercări de tipul *La Hojarasca* (Frunze uscate), *La mala hora* (Ceasul rău) sau *Al coronel no hay quién le escriba* (Colonelului n-are cine să-i scrie) — romane mici, variante, schițe ale ultimului roman, Márquez dă în *Cien años de soledad* (Un veac de singurătate) o creație pe deplin matură și originală, care prin sensul transcendental, prin faptul că prezintă un ciclu complet al vieții omului, capătă atît însemnele unui roman alegoric cît și pe cele ale romanului ce înglobează întregul continent latino-american. În construcție, problema care ne-a interesat pînă acum, la prima vedere cartea nu se deosebește de tipul clasic de narațiune. Se povestește, folosindu-se descrierea detașată, obiectivă, cu momente de inserare a monologului interior — a unor scene de introspecție psihologică, episoadele se dezvoltă într-o succesiune normală, fără salturi temporale, fără intercalări. Romanul reprezintă ideea ciclului naștere-existență-moarte — cu toate implicațiile mitice arhetipale — cu simbolurile biblice plasate pe o epocă istorică determinată iar ca formulă narativă este folosită cea globală, sferică, alcătuită din cercuri concentrice, avînd ca centru familia Buendía, ca unitate generatoare. Personajele pe deplin conturate nu reprezintă decît variante repetate la diferite distanțe în timp, forme modificate în elemente neesențiale, ale primei perechi. Scriitorul folosește atît pe plan temporal cît și spațial sistemul închis al ciclurilor, iar pentru personaj dezvoltă un sistem serial extins atît diacronic cît și sincronic. Fuentes, Cortázar se preocupă, excesiv poate, de problemele construcției romanești în sine, de modalitățile de aranjare geometrică și uneori materia vie izbucnește prin structura perfect gîndită și organizată. La Márquez

[2] Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

încercarea de a analiza opera numai din punct de vedere al aranjării într-o schemă duce la rezultate neconcludente, pentru că romanul său ultim este un roman — monadă închisă, unde nu se aplică teoria combinatorie ci un sistem de corespondenţe deplasate pe coordonată temporală. Romanele „oraşului" prezintă deschideri spaţiale — Márquez construieşte un roman al existenţei umane, încadrată istoric şi în acelaşi timp un roman al „romanului latino-american". Convenţia, modalitatea inventării unui „roman joc" este depăşită prin absolutizarea regulii, prin crearea unui roman pe deplin verosimil prin abordarea problematicii reale a Columbiei, roman ce nu există de fapt decît prin aderarea la ficţiune. García Márquez abordînd tehnica „Inventării unui ţinut" îşi încadrează imaginarul Macondo în planul realităţii istorice, amestecînd însă personajele reale unele în timpul istoric, altele în cronologia romanescă cu personaje din alte romane ale sale sau, chiar mai mult, cu personaje din romanele confraţilor de generaţie. Astfel, apare Artemio Cruz şi povestindu-se despre Paris se evocă un moment din *Rayuela*. În *Cien años de soledad* ne întîlnim cu o dorinţă integralizatoare, cu cuprinderea prin ficţiune şi în acelaşi timp anularea realităţii prin ficţiune. Realitatea romanescă, lumea romanului este pentru Márquez o lume a cuvîntului, o lume în sine care se poate anula, se poate autodistruge, prin dispariţia textului scris, deci prin distrugerea convenţiei.

Fără pretenţii de exhaustivitate, fără a avea intenţia unui studiu definitiv, acesta a încercat o privire sintetică, descriptivă asupra unor tipuri de romane considerate din punct de vedere formal. Fără îndoială, nu se poate face abstracţie de elementul vital, de conţinutul profund uman şi angajat al romanelor discutate. Proza latino-americană contemporană nu se limitează, evident, numai la cei cîţiva creatori amintiţi — dar ei reprezintă, poate, încercările cele mai originale, îndrăzneala formală fiind însă susţinută de cuprinderea unei realităţi plurivalente şi proteice.

Formules narratives dans le roman latino-américain contemporain

L'auteur tente de dégagér les traits, caractéristiques de la nouvelle génération des prosateurs de l'Amérique Latine (Fuentes, Cõrtazar, Llosa, Mãrquez). On fait aussi la description de quelques romans (La muerte de Artemio Cruz, La conversacion en la Catedral, Rayuela, Cien ñaos de soledad) du point de vue formel pour démontrer tant leur originalité structurelle que la force de capter une réalité vivante et protéique.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Coincidenţe tematice şi temperamentale între Lorca şi Hemingway

Medeea Freiberg

Pentru cititorul neavizat, orice apropiere între literaturi care s-au dezvoltat în condiţii istorice diferite, pare hazardată. Şi totuşi, de multe ori, o cercetare minuţioasă oferă surprize, confirmînd contrariul. Literaturile spaniolă şi americană, de exemplu, în ciuda numeroaselor deosebiri, a particularităţilor specifice fiecărora, revelă de-a lungul timpului locuri comune. Pentru secolul nostru, căruia îi sînt caracteristice pulverizarea valorilor şi virtuţilor clasice, tradiţionale, cele două literaturi afirmă frămîntări şi nelinişti izbitoare, ce duc adesea spre o violenţă extremă.

În cazul lui Lorca şi al lui Hemingway, unul poet şi dramaturg de renume mondial, altul prozator laureat al premiului Nobel (ca semn de recunoaştere şi preţuire a „desăvîrşitei măiestrii în arta naraţiunii moderne"[1]), dacă nu poate fi vorba de vreo influenţă certă între operele lor, de un spirit comun se poate vorbi fără nici un risc. O cercetare amănunţită a acestora, în afară de o migăloasă însumare de asemănări, uneori de amănunt, alteori esenţiale, poate conferi o explicaţie în ce priveşte firea celor doi creatori şi temele fundamentale ale operei.

Coincidenţele se observă chiar de la început. Lorca se naşte la 15 iunie 1899, în provincia Fuentevaqueros, lîngă Granada, iar Hemingway la 21 iulie 1899, la Oak Park, în apropiere de Chicago. Unul respiră frumuseţea tainică a sudului, miresmele şi culorile Granadei, oraş al visurilor şi al misterului, „paradis închis pentru mulţi"[2]. Aici i se dezvăluie arabescurile complicate ale arhitecturii granadine, de influenţă maură, estetica şi graţia lucrurilor miniaturale, născute din virtute şi iubire, în mijlocul cărora îşi petrece copilăria şi adolescenţa. Altul cutreieră pădurile nesfîrşite de pini, brazi şi mesteceni, străbătute de rîuri şi de fel de fel de vietăţi sălbatice, în timpul vacanţelor petrecute la Horton Bay, pe malul lacului Walloon, aflat în nordul statului Michigan. Şi fiecare dintre ei dobîndeşte

---

[1] Ernest Hemingway, *Tabel cronologic*, la volumul *Pentru cine bat clopotele*, întocmit şi tradus de D. Mazilu, prefaţat de Dan Grigorescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971, p. XIV.

[2] Federico García Lorca, *Granada*, ciclul „Impresiones", *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1962, p. 7.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 403–411, Bucureşti, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

o trainică experienţă de viaţă, un cult al locurilor şi naturii copilăriei, întîlnit permanent în operă. Lorca descoperă farmecul peisajului natal, cu marea, gîzele şi florile, cîmpurile de măslini şi portocali, datinile şi obiceiurile pămîntului, participă la istorisirile unor oameni simpli şi necăjiţi, pe care îi cunoaşte îndeaproape. Hemingway îşi însoţeşte tatăl, medic, prin spitale, la pacienţi, la vînat sau pescuit, urmărind cu uimire viaţa aspră a indienilor Ojibway. Perceperea cruzimii marchează toate manifestările vieţii sale. La Lorca ea capătă proporţii nebănuite în sensibilitatea tragică a poetului.

Între cei doi întîlnim şi asemănări în unele privinţe. Temperamente vitale, spontane, de o totală sinceritate, ei iubesc viaţa, natura, oamenii. În timp ce Lorca încearcă toate experimentele modernismului, pictează, cîntă la pian, compune, adună şi prelucrează tradiţiile orale sau cutreieră satele şi oraşele ţării, Hemingway pescuieşte, vînează, e fascinat de spectacolul corridelor, luptă cu sabia şi condeiul. În ciuda dinamismului şi a veseliei contagioase, un fond tragic comun îi apropie. Dorinţa de izolare, nevoia de singurătate, de meditaţie asupra faptului de viaţă, a observaţiei directe, a detaliului, le ascute în primul rînd sensibilitatea, determinîndu-i să-şi urmărească propriile reacţii faţă de datele realului.

Şi Spania şi America, ţări cu o istorie aparte, greu încercată, generează un mediu similar, ipocrit, fanatic şi violent : prima, din lipsa libertăţii, din închistarea în tradiţie şi feudalism, a doua, dintr-o libertate excesivă, dintr-o supraacivilizaţie derutantă. Realitatea spaniolă, mistificată de convenţii şi norme artificiale, de acel cod învechit şi barbar al onoarei, de interese meschine sau tensiunea latentă, falsa înţelegere, atmosfera morală apăsătoare în mediul violent din Illinois, ipocrizia vieţii conjugale, minată de tot felul de prejudecăţi, plină de complicaţii, pe care prozatorul american o poate urmări la proprii săi părinţi, le determină şi preocupări comune. Pentru cei doi creatori durerea e condiţia vieţii, iar bucuriile vizibile sînt legate de profunde suferinţe interioare. Esenţială devine dezvăluirea naturii relaţiilor umane, a fragilităţii lor într-un univers aspru, închis sincerităţii, prieteniei şi dragostei. Frecvent, acest univers confuz, voit advers, generează violenţa, suferinţa şi moartea. Literatura devine pentru ambii o supapă, o proiecţie a neliniştilor şi întrebărilor, o mărturie sinceră a descoperirilor şi dezamăgirilor. Printr-o dezvăluire lipsită de artificii, ei denunţă imposibilitatea unor anumite dimensiuni umane şi sociale într-o anumită societate. Viaţa, prin intermediul lor se converteşte în cuvînt, transfigurîndu-se artistic cu o deosebită măiestrie. Unicitatea transmiterii acestor experienţe constă în sondarea eului celui mai profund al individului modern, care se mişcă într-un cadru bine determinat, creatorii căutînd permanent să se definească pe ei înşişi în raport cu lumea înconjurătoare. Iată cum asemănări întîmplătoare de atmosferă, mediu şi atitudini duc la zămislirea unei anumite conştiinţe creatoare, a unei sensibilităţi şi viziuni realiste, înrudită în esenţă. Tot o viziune realistă, de adîncime spirituală, întîlnim şi la marii lor contemporani : Benavente, Unamuno, Valle Inclán, Buero Vallejo, Dos Passos, Scott Fitzgerald, Sherwood Anderson, Steinbeck, Faulkner, dar nu putem stabili nici o relaţie, nici o înrudire structurală între ei.

Activi în viaţa socială şi culturală, unul director al ziarului local „El gallo", suflet al generaţiei „de la 27", animator şi conducător al tea-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trului popular *La Barraca*, altul corespondent de război, soldat pe frontul italian, spaniol și francez (rănit grav în repetate rînduri), ambii au parte de o largă popularitate, fără a fi însă facili sau prea accesibili, fiind prețuiți, iubiți, omagiați.

Apropierile de ordin biografic, temperamental, de climat capătă intensitate la o cercetare atentă a operei. Pentru prozatorul american Spania constituie o nesecată sursă de inspirație, mai mult, o iubită căreia îi va rămîne credincios toată viața. Trăind în miezul evenimentelor majore, ca reporter sau combatant, luptă cu arma, condeiul și cuvîntul pentru eliberarea Madridului asediat, devenit în acele zile capitală a lumii. Dealtfel, se spune că „de la războiul de secesiune nici un eveniment nu a produs un răsunet atît de amplu în conștiința și reacția intelectualilor americani, ca războiul civil spaniol"[3]. Experiența acestei complexe tragedii Hemingway o imortalizează în piesa *The Fifth Column*, în cîteva nuvele și în epopeea luptei poporului spaniol împotriva fascismului, *For Whom the Bell Tolls*. Scenarist și comentator, realizează în colaborare cu Jorry Ivens, filmul documentar *The Spanish Earth*. Tot el contribuie cu bani grei (40 000 de dolari) la sprijinirea armatelor republicane. La cel de-al doilea Congres al scriitorilor americani, rostește primul discurs în sprijinul revoluționarilor spanioli. Decepționat de modul de viață american, de preocupările sterile ale multora dintre confrații săi, Hemingway se regăsește în Spania. Aici totul îi este drag : clima, oamenii, spiritul. Această țară îi dă sentimentul curajului, al solidarității umane, descoperindu-i realele valori omenești. Permanenta încleștare între viață și moarte, atrăgătoare în corride, dezolantă în război, îi revelă o lume patetică, dîrză, pe gustul temperamentului său. Așa se explică această dragoste pasionată și trainică pentru Spania, pe care o cîntă cu nostalgie, cu patimă, trăind cu dorința fierbinte de a o revedea. Ecoul ei va fi adînc în sufletul și opera scriitorului. Cei mai solizi eroi, cei mai înzestrați din punct de vedere moral, ei situîndu-se la polul opus al grupului erou-victimă, vor fi tot spanioli. Toreadorul Pedro Romero, din romanul *The Sun Also Rises*, e un învingător profesional și spiritual, de o covîrșitoare personalitate. El își manifestă virtuțile prin curajul de care dă dovadă cînd înfruntă în arenă taurul, apoi un boxeur, prin tăria cu care suportă bătaia, prin relațiile sale de dragoste cu o ființă sucită și dezechilibrată ca Brett. Manolo García, toreadorul din nuvela *The Undefeated*, Pilar și Maria din *For Whom the Bell Tolls* sau bătrînul pescar cubanez, Santiago, din *The old Man and the Sea*, fiecare în felul lor sînt chipuri de neuitat. Alături de alți cîțiva, englezul Robert Jordan sau americanii Henry Morgan, Frederick Henry, ei exprimă o anumită filozofie, afirmă virtuți precum curaj, demnitate, dovedind o extraordinară capacitate fizică de a rezista prin luptă la loviturile vieții, fără iluzii de a-și înfrînge moartea.

În anii petrecuți în Spania, Hemingway se familiarizează cu specificul ei, învață limba, frecventează cercurile scriitorilor, deprinde cele mai subtile taine ale corridei (pe care le va dezvălui într-o *Ars Poetica* scrisă sub forma unui manual pentru amatorii de corride, *Death in the afternoon*), își apropie o întreagă literatură. Desigur, opera lui Lorca nu-i trece neob-

[3] T. O. Svensson, *A History of American Civilization*, New York, 1969, p. 202.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

servată, mai ales că moartea fulgerătoare a acestuia atrăsese atenţia întregii lumi asupra lui. De cu totul altă natură este impresia lăsată de America asupra unui poet hipersensibil ca Lorca, preocupat să discearnă cele mai subtile nuanţe, cele mai tainice dureri ale semenilor săi. Deosebit de interesante, revelatoare chiar, sînt cele două experienţe de viaţă, felul diferit în care ele au rodit în sufletul celor doi magicieni ai gîndului şi ai cuvîntului. În Spania incendiată, Hemingway îşi regăseşte echilibrul, forţa interioară, încrederea în oameni şi în sine, capacitatea de a crea. În opulenţa şi ritmul istovitor al societăţii americane, în care omul devine o piesă neglijabilă, Lorca se simte mai singur, mai deprimat. Dezorientarea intelectualităţii, contrastele şi inegalităţile i se dezvăluie în toată goliciunea şi violenţa. Impunătoarea cetate metalică, zgîrie-norii, „lipsa cerului" îl zguduie profund. Observă oamenii, strada, citeşte poezie modernă americană, frecventează cercuri spaniole, leagă o strînsă prietenie cu toreadorul Ignacio Sánchez Mejías, inspiratorul celui mai frumos poem al său, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Anul petrecut în această grandioasă metropolă îi adînceşte viziunea tragică asupra lumii, sfîşietorul destin al omului aflat într-o societate pe care el o percepe ostilă. În cetatea apocaliptică sentimentul dezrădăcinării, al singurătăţii devine acut. Neliniştea spirituală, criza poetului, perceptibilă într-un volum de tinereţe, ca *Libro de poemas*, ajunge la limită în volumul *Poeta en Nueva-York*, transformîndu-se într-un imn al disperării. Scurta, dar intensa experienţă de viaţă, desfăşurată în acest oraş tentacular, îl face pe poet să se simtă sufocat de construcţiile gigantice, de progresul tehnicii, de inegalităţi sociale. Forţa New York-ului îl copleşeşte. America îl înspăimîntă prin uluitoarea sa perfecţiune tehnică, prin cruzime şi primitivism. „En Nueva-York de cieno / Nueva-York de alambre y de muerte" (*Oda a Wat Whitman*) ... „La aurora llega y nadie la recibe en su boca / porque allí no hay mañana ni esperanza posible" ... La luz es sepultada por cadenas y ruidos" (*La Aurora*). / „În New-York-ul de mîl / New-York-ul de sîrmă şi de moarte" ... „Aurora vine şi nimeni n-o întîmpină la intrare / pentru că aici nu există dimineaţă, nici speranţă posibilă"..., Lumina zace sub lanţuri şi zgomote". Se degajă un sentiment de dispreţ şi mîhnire faţă de această viaţă de coşmar. „Ce val de noroi şi de licurici asupra New-York-ului !" (*La Aurora*), exclamă poetul. Mesianismul social devine vehement. Lorca denunţă această vale a durerii, unde „cerul este pustiu" şi iubirea refuzată. „No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas / ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas, / calme la sed de sangre de los que miran el desnudo. / Lo que importa es esto : hueco. Mundo solo. Desembocadura. / Alba no. Fábula inerte. (*Navidad en el Hudson*). / Nu contează că în fiece minut / un nou născut îşi agită crenguţa de nervuri / nici că naşterea viperei, dezlănţuită sub frunze / va calma setea de sînge a celor ce privesc goliciunea. / Ceea ce contează e aceasta : găunoşenia. Lume singură. Capăt de strîmtoare. / Lipsa zorilor. Născocire inertă". New York-ul îi apare halucinant. Unicul obiect spectral e oraşul, unde nu există cale de evaziune posibilă. Frenezia vizionară expresionistă e înlocuită aici printr-un delir verbal, în care porţile abisului şi ale morbidului se deschid larg.

Fruct al experienţei americane (1929—1930), scris într-o manieră suprarealistă, *Poeta en Nueva-York* afirmă autodepăşirea poetului, a este-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ticii sale. Baladele, elegiile, cîntecele tradiționale, gitanismul sînt înlocuite cu un țipăt de neliniște și disperare, cu revolta, cu o invazie a vidului complet mallarméeană. În această creație simptomatică, de o brutalitate și o violență surprinzătoare, transpar însă unele licăriri de speranță, dorința ca lumea să se trezească, să fie în alertă, dobîndind conștiința pericolului care o amenință (*Oda a Walt Whitman*, *Oda al rey de Harlem*, *Ciudad sin sueño*). Îndrăzneala și noutatea ciclului a surprins pe mulți, stîrnind dealtfel reacții extrem de diferite. El e revendicat de poeții anilor 1940—1950, care salută în persoana poetului un reprezentant al „generației beat"[4].

Atrași de temele majore ale timpului lor și ale omenirii din totdeauna, Lorca înfățișează în piesele sale viața — iubirea — moartea într-o trinitate inseparabilă, iar Hemingway războiul — iubirea — moartea, ambii punînd un accent deosebit pe individ, pe conflictul în care cu toate că eroii adesea se sfîrșesc, cauza este întotdeauna salvată; pe cadrul natural specific fiecăruia, subordonat însă dragostei pentru om. Cu mici excepții, la Lorca această trinitate e aproape fixă, monotonia repetării fiind evitată datorită unei expresii extrem de variată și mereu înnoită. Ea se observă în întregul său teatru (atît în cel de marionete, cît și în cel realist sau suprarealist), mai bine decît în poezie, unde simbolurile, metatorele ambigue învăluie adesea sensul. Piese ca *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, *Yerma* sau *La casa de Bernarda Alba* și cicluri precum *Cante jondo*, *Romancero gitano* ilustrează această afirmație. La Hemingway această trinitate apare în mai multe ipostaze în romane sau nuvele: război — soldat — moarte (*A Farewall to Arms*); toreador — taur — moarte (*The Sun Also Rises*), amintind capodopera lorquiană *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; vînător — animal — moarte (*Green Hills of Africa*); femeie — bărbat — moarte (*The Short Happy Life of Francis Macomber* sau *The Snows of Kilimanjaro*); război — dragoste — moarte (*A Farrewall to Arms* sau *For Whom the Bell Tolls*) etc.

Criza omului modern, devenită acută la începutul secolului XX, datorită schimbării valorilor sociale, a înlocuirii lor prin dezordine și confuzie, îl duc pe Lorca la presimțirea permanentă a cataclismului, iar pe Hemingway, care îl trăiește, la dezvăluirea stupidității și cruzimii războiului, a efectelor lui, personajele lor dînd adesea dovadă de un comportament comun. Cu mijloace specifice, generate însă de același mediu agresiv, și unul și altul creează eroul tragic modern, fie că acesta e bărbatul american, mutilat sau zdrobit de o experiență decisivă, cum este cea a războiului (Jake Barnes, Frederick Henry, Henry Morgan, Robert Jordan) sau femeia spaniolă, căreia societatea îi refuză împlinirea, dragostea (Mariana Pineda, doña Rosita la soltera, logodnica din *Bodas de sangre*, *Yerma* sau fetele Bernardei). Și unii și alții luptă pentru o viață liberă, neîngrădită de coduri, interese sau convenții, în care tot ceea ce îl determină pe individ să se manifeste nestînjenit, să se simtă bine, este frumos, natural și moral. Dacă la eroii americani războiul este factorul esențial care rănește, distruge sau ucide dragostea, făcînd imposibilă realizarea idea-

[4] Carlos Edmundo de Ory, *Federico García Lorca*, Editions Universitaires, Paris, 1967, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lurilor (Jake Barnes și Brett Ashley, Frederick Henry și Catherine, Robert Jordan și Maria), la cei spanioli situația materială, mentalitatea învechită, normele sociale, constrîngerile și prejudecățile le îngrădesc dorințele, sentimentele, aspirațiile, îi fac nefericiți, îi ucid (Feeria *El maleficio de la mariposa*, farsele *Los títeres de Cachiporra* și *Retablillo de don Cristóbal*, piesele : *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. La zapatera prodigiosa, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, Yerma, La casa de Bernarda Alba*).

Creația dramatică a lui Lorca dezvăluie o surprinzătoare concentrare a esențelor vieții spaniole, un necruțător și curajos tablou moral și social al Spaniei. Pe primul plan stau suferințele, dramele și aspirațiile oamenilor de rînd. Atmosfera închistată, osificată în niște tradiții caduce, refuză dragostea aproape fiecărui cuplu, spre deosebire de cea zugrăvită de Hemingway, unde dragostea dintre Catherine și Frederick Henry, dintre Robert Jordan și Maria îi ajută să suporte mai ușor războiul, viața, chiar moartea. Personajele lui Lorca sînt victime ale unei constrîngeri venită dinafară, din partea familiei, a oamenilor, a societății, în baza căreia vor acționa. Ele sînt victime ale propriei lor slăbiciuni, uneori conștiente, alteori inconștiente. Adesea acceptă destinul pe care alții reușesc să li-l impună și își dau consimțămîntul tacit la toate acestea, pînă într-o zi, cînd încep să-și înțeleagă nemulțumirea, să acționeze, să se revolte [5]. Voința și aspirațiile lor se realizează pe un plan superior, iar sacrificiul devine exemplar. Și în lumea lui Hemingway „lucrurile nu cresc și nu dau rod, ci explodează, se sparg, se descompun sau sînt distruse"[6]. Această lume se salvează numai prin viziunea rezistării.

Și Hemingway și Lorca situează față în față omul și lumea, individul și organizarea universului, ambii descoperind imposibilitatea trăirii unei vieți autentice, a desfășurării unei personalități plenare și în același timp fidelă față de ea însăși. De aici neliniștea și angoasa atît de modernă a personajelor acestora, cărora de multe ori viața însăși le este amenințată. Timide, neștiutoare sau nehotărîte la început, personajele se trezesc treptat, conștiința li se luminează, descoperind cauza nefericirii lor. La Lorca ele trec de la naivitate, la clarificare și revoltă, iar la Hemingway de la nepricepere, la inițiere și revoltă. Își afirmă o personalitate puternică, dinamică, se luptă. Și atunci izbucnește tragedia lor. Cele create de Hemingway parcurg stadii ca viață — libertate — moarte, cele lorquiene, iubire — revoltă — moarte. Din neliniștite, zbătîndu-se în nesiguranță și singurătate, devin dîrze, neînduplecate în apărarea visului, a misiunii sau a idealului care le animă, descoperindu-și o reală libertate interioară, o forță spirituală de neînfrînt (fluturele din feeria *El maleficio de la mariposa*, Mariana Pineda, ce amintește de Jeanne D'Arc, Yerma, fetele Bernardei, Pedro Romero, Manolo García, Henry Morgan, Robert Jordan sau bătrînul Santiago).

Moartea este cea care pune capăt acestor zbateri dureroase, acestor conflicte ireductibile. Am putea spune că ea este tema fundamentală a

[5] Marie Laffranque, *Federico García Lorca*, Ed. Seghers, Paris, 1966, p. 58.
[6] Philip Young, Apud Ken Moritz, *Ernest Hemingway*, în *American Winners of the Nobel Literary Prize*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1968, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

operei celor doi scriitori. Se simte în aer, în mireasma frunzelor și a florilor, în zborul nevinovat al gîzelor, în vînat, corride, în lucruri, gesturi, priviri, în oameni. Ignacio Sánchez intră cu „moartea pe umeri" în arenă (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*), la fel Pedro Romero (*The Sun Also Rises*) sau Manolo García (*The Undefeated*). „Por las gradas sube Ignacio / con toda su muerte a cuestas /. Buscaba el amanecer, / y el amanecer no era. / Busca su perfil seguro, / y el sueño lo desorienta. / Buscaba su hermoso cuerpo, / y encontró su sangre abierta". / Pe tiepte urcă Ignacio / cu întreaga-i moarte pe umeri. / Căuta zorii zilei / și zorile nu erau. / Își caută profilul sigur / și visul îl dezorientează. / Își căuta frumosul corp / și-ntîlni al său sînge șiroind". Pilar, din *For Whom the Bell Tolls*, simte în permanență mirosul fetid și îngrozitor al morții. Păsările răpitoare și hienele din *The Snows of Kilimanjaro*, îi dau tîrcoale scriitorului Harry, atins de cangrenă. El își dă seama că i se apropie sfîrșitul și îl așteaptă liniștit.

— „Ce-i grozav e că nu mai simți nici o durere, spuse el. După asta îți dai seama că a început.

— Și ești chiar sigur c-a început?

— Absolut sigur. Iartă-mă, însă... mirosul ăsta... Te chinuie, nu-i așa?

— Nu. Te rog, să nu mai vorbim despre asta.

— Ia privește-le, spuse el. Ce le-o fi adus aici, prezența noastră sau duhoarea?" (din volumul *Nuvele*, traduse de I. Buies, București, 1958, p. 15).

Mama din *Bodas de sangre* blestemă moartea, simbolizată în instrumentele ascuțite, care se scot rapid și nu iartă: puști, pistoale, sape, furci, cuțite. Ele au adus jale și întuneric în casa și în inima ei. Soacra lui Leonardo presimte și ea moartea. Îi cîntă pruncului astfel: „Dormi, trandafir plăpînd încă, / vai, calul începe să plîngă /. Pe copite-i numai sînge / înghețată i-e coama / și-ntre ochi sclipind, / un pumnal de argint. / Coborau la rîu / Ay, cum coborau! / Sîngele curgea /, apa o-ntrecea /. În piesă apare chiar moartea ca personaj, deghizată în cerșetoare.

În poezie întîlnim frecvent umbra morții, gustul și mirosul sîngelui, chiar presentimentul sfîrșitului prematur al poetului. Ele iau înfățișările cele mai diferite și mai neașteptate: „plînsul chitarei, / inimă rănită de spade", chipul „de argint" al copilului, „îngerii negri / ce zboară prin aerul gri" etc. Această lume poetică pare supusă imperiului unei puteri unice și fără rival: Moartea. Ea devine o adevărată obsesie. „Por todas partes / yo / veo el puñal / en el corazón" (*Encrucijada*), / În toate părțile / eu / zăresc un pumnal / în inimă". Sau „Por un camino va / la muerte, corónada / de azahares marchites. / Canta y canta / una canción / en su vihuela blanca, / y canta y canta y canta" (*Clamor*). /„Pe o cărare trece / moartea, încoronată / cu veștede flori de portocal. / Cîntă și cîntă / un cîntec / la alba sa chitară / și cîntă și cîntă și cîntă".

În acest dialog continuu al vieții și al morții, personajele își afirmă dorința de a fi ele însele, în viață, societate, dragoste, căsnicie. Fiorul romantic învăluie modernismul lor stoic, de esență tragică. Născute într-un moment de criză, într-o lume conflictuală, ele pun în evidență cele mai nobile aspirații și virtuți ale ființei omenești: curaj, demnitate,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dragoste de adevăr, de viață, de oameni, eroism victorios, căci, chiar dacă ei se sfîrșesc, viața învinge. Astfel, Henry Morgan luptă cu moartea, pornind cu bărbăție și curaj în ultima sa aventură. La fel Robert Jordan, care își prelungește agonia, își domină suferințele fizice și morale, înfruntîndu-și moartea, pentru a duce la bun sfîrșit misiunea în numele căreia trăiește. Răbdarea cu care își suportă calvarul bătrînul Santiago, ce se luptă în disperare cu marea, cu rechinii, pentru a se salva, pentru a transmite experiența sa, este exemplară. Mariana Pineda luptă cu ea însăși, se zbate între sentimentul puternic al dragostei și libertate, în numele cărora moare, devenind mai vie, de neînvins prin eroismul ei pilduitor. Yerma își ucide dorința de a rodi, ucigîndu-și soțul, însă își descoperă o personalitate puternică, ce învinge normele vieții, deși devine tributară și ea unor concepții medievale, fanatice. La fel Adela, una din fiicele Bernardei, sau personajele teatrului suprarealist și de marionetă. Dacă primitivismul și violența specifice acestor piese, pe care le privim printr-o perspectivă mai recentă și mai largă, nu ne par întotdeauna justificate, deși ele destramă o întreagă rețea de false raporturi, de compromisuri și interese, în ultimă instanță de mentalități, ele ne dezvăluie însă atmosfera și spiritul spaniol al unei anumite epoci. Falsa onoare, răzbunarea prin sînge, fatalitatea, destinul, noțiuni generate de o morală desuetă și șubredă constituie miezul acestor drame puternice. Preluînd tradițiile clasice, dramaturgul dezvăluie nuanțele noi pe care le capătă trăsăturile fundamentale ale vieții spaniole, în esență neschimbate în societatea contemporană lui.

Dovedind reale însușiri, personajele lui Lorca își restrîng universul la dragoste. În numele ei trăiesc, suferă și acționează. Femeia ca receptacol poetic devine simbol de viață, iubire și moarte. Ea concretizează drama iubirii, a căsniciei și a maternității neîmplinite. Pasiuni mutilate, obsesive, realizate parțial, pun în evidență entități nepotrivite, pe care viața le-a legat : suflete rănite de neînțelegeri, de interese meschine, de lipsa încrederii, de obișnuințe sau comodități. La scriitorul american gama afectelor devine mult mai amplă. În afara dragostei sînt cîntate prietenia, solidaritatea, acțiunile în vederea unui scop social, fapt ce conferă o dimensiune complexă, specifică viziunii sale asupra lumii.

În această multitudine de asemănări, de coincidențe, dar și de deosebiri (prezentate toate extrem de succint, căci fiecare din ele ar putea constitui un studiu de sine stătător), remarcăm că atît Lorca cît și Hemingway sînt uniți prin creația lor profund temporală, inspirată din viața și neliniștile omului contemporan. Scrisă pentru om, opera lor încearcă să dea un răspuns acestor probleme. Ea ni se revelă într-un spațiu uman specific și într-un timp istoric net delimitat. Și evoluția ei are loc în funcție de evenimentele trăite, de mediul și de oamenii în mijlocul cărora s-au format, au meditat.

Toate deosebirile de adîncime, nuanțe sau stil ale acestor schițe, nuvele, romane, poezii sau tragedii ale condiției umane, adînc înrădăcinate în cotidian, sînt explicabile prin universurile specifice care le-au generat. Ele interpretează o Spanie și o Americă extrem de concrete, cu conflictele lor sfîșietoare, în parte ireductibile. Aspectele sociale și structurile sufletești create capătă valoare de simbol.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lorca e un colorist al expresiei, un creator al unei lumi aparte, în care descîntecul, cîntecul și vraja, fascinația și magia se împletesc strîns cu elementele realului, iar Hemingway este creatorul unei proze simple, dense și ritmate, de mare limpezime și adîncimi. Ei sînt uniți prin utilizarea simbolului, a metaforei, prin dobîndirea unui stil desăvîrșit, inimitabil. Dar, mai presus de orice, ei sînt înrudiți prin filozofia lor, prin forța pe care o emană umanismul operei. Prin intermediul acesteia au impus întregii lumi tipul de „erou american" și de „eroină spaniolă". Desprinși din realitate, dintr-un moment social-politic concret, aceștia dobîndesc caracteristicile unor structuri sufletești universal-umane, sintetizînd tipuri eterne în timp și spațiu. Ei dau răspuns problemelor majore ale lumii contemporane, grupînd aspirațiile inedite ale omului dintotdeauna și de pretutindeni către libertate, adevăr, dragoste și perfecțiune morală. Pentru acești eroi „tari" viața poate fi absurdă, dureroasă sau tragică, însă ea este mereu frumoasă. Și ceea ce ei afirmă e faptul că omului nu-i este dată decît această viață și pentru a o trăi cu adevărat trebuie să lupte, să-și depășească condiția umană.

Descoperitori ai unui real eroism, cel de zi cu zi, de ceas cu ceas, în permanenta înfruntare cu viața, cu oamenii, cu natura, Lorca și Hemingway au lăsat o operă grandioasă, de o desăvîrșită valoare etică și estetică, îndemnînd omul modern să se ridice deasupra propriilor slăbiciuni, să fie el însuși, să-și înfrîngă moartea, oricum inevitabilă. Căci „omul nu-i făcut să fie înfrînt. Un om poate fi nimicit, dar nu înfrînt".

Coïncidences thématiques et tempéramentales entre Lorca et Hemingway

Sans trouver dans la critique de spécialité aucune référence a la communauté d'ésprit des deux écrivains, l'auteur du présent étude essaye de demontrer la multitude de ressemblances qui les unient, tant par leurs œuvres que par leurs tempérament.

En partant des coïncidences de détails, quelque peu extérieures, on arrive a la découverte des similitudes d'essence, d'une vision commune sur le monde.

Dans cette recherche on accentue l'expérience de vie d'Hemingway en Espagne et de Lorca a New York, en insistant sur les œuvres qu'elles la reflète.

Les deux écrivains se rapprochent par leur préoccupation commune pour des problèmes majeures, comme par exemple : vie- amour- mort, la mort est en même temps le personnage principale dans leurs œuvres, et l'auteur insiste sur cet aspect, par l'affirmation du héros tragique moderne et de ses vertues.

Les rapprochements d'essence qui existent entre Lorca et Hemingway relèvent aussi leur personnalité bien différente.

Leur œuvre existentielle, issue de la réalité concrète de leurs pays, offre une réponse aux problèmes du monde contemporain, affirme des caractères universallement humain, en créant des types éternes dans le temps et dans l'espace.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Veridicitatea în dramaturgia romantică franceză

Despina Tomescu

Dramaturgia romantică franceză a fost produsul unei evoluții interne, literare a genului — „tragedia" sau „drama" [1] — la nivel european și național, ca și al continuei interdeterminări între societate (public și creator) și artă. Autorii romantici — Hugo, Vigny, Musset — sînt ei înșiși conștienți de aceasta. În plan literar, pînă în al doilea sfert al veacului XIX — epoca afirmării dramaturgiei romantice — clasicismul rezista încă în teatrul francez, prin creații epigonice, apărîndu-și cu dîrzenie pozițiile. În plan social avuseseră loc schimbări radicale : structurii închise a feudalismului îi luase locul societatea burgheză așezată pe o incomparabil mai largă bază socială. Literatura trebuia deschisă unui public nou, căruia nu-i mai corespundea rafinamentul static al vieții curtene în care se dezvoltase clasicismul. Doctrina romantică se va defini polemic la clasicism.

Modelul uman, social și artistic al vechii tragedii franceze, limitat și imobil, necuprinzător pentru existența contemporană, se dovedea perimat. În numele realității vii — alta decît a veacului XVII — pentru reflectarea ei în textul dramatic se ridică generația romantică : *viața adevărată* trebuie să pătrundă în teatru — este ideea comună, ca idee de bază, cu consecințe în structura concretă, generală și particulară, a sistemelor teatrale romantice. Dumas nota cu emoție retorică descoperirea esențială pentru cariera sa de autor dramatic, vizionînd piesele lui Shakespeare : „Oh ! c'était donc cela que je chercherais, qui me manquait, qui me devait venir : c'était cette vie factice, rentrant dans la vie positive à force d'art ; c'était cette réalité de la parole et des gestes qui

[1] Acordul general asupra termenului nu s-a realizat. Ceea ce denumește textul și spectacolul teatral de factură gravă, în evoluția sa din antichitate și pînă la romantici și după aceea, ceea ce s-a ilustrat adică, în diverse epoci, sub numele cunoscute de : tragedia antică, tragedia modernă — în sec. XVI—XVII în Spania, în Anglia (tragedia shakespeariană) și Franța (tragedia clasică), tragedia luministă, drama Sturm un Drang-ului, drama romantică etc. este cuprins de diverși autori fie sub denumirea generică de „tragedie" (ex. chiar Vigny, în *Lettre à lord****, în *Oeuvres completes de... Théâtre*, Paris, 1926, vol. I, p. XIV : „tragédie moderne") fie de dramă (ex. : Emile Faguet, *Drame ancien, drame moderne*, 1907).

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 413—425, București, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

faisaient, des acteurs, des créatures de Dieu, avec leurs vertus, leurs passions, leurs faiblesses, et non pas des héros guindés, impassibles, déclamateurs et sentencieux. O Shakespeare, merçi ! O Kemple et Smithson, merçi !" [2] Vigny definea noile cerinţe ale scenei franceze în sens polemic direct : „La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant : — dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resseré de la catastrophe d'une intrigue ; /.../?"[3] căci cerinţa majorităţii publicului contemporan este „entendre et voir la verité [4]". Musset pleda, mergînd mai departe, pentru introducerea în teatru a vieţii contemporane. Hugo — scriitorul acreditat drept cel mai reprezentativ pentru teatrul romantic îşi aşează întreg edificiul dramatic pornind de la principiul pe care îl exprima răspicat în primul său manifest, socotit manifestul romantismului, prefaţa la *Cromwell* : „Le drame est un miroir où se réfléchit la nature" [5] ; principiu care va reveni în repetate rînduri în prefeţele şi declaraţiile sale pînă a ajunge să fie exprimat în faţa opiniei publice largi, depăşind sfera lumii artistice : în procesul de la Tribunalul de comerţ pentru proprietate literară Odillon Barrot, advocatul lui Hugo, declara răspicat că misiunea clientului său „était de rappeler notre littérature à la vérité, non à cette vérité de convention et d'artifice, mais à cette vérité qui se puise dans la réalité de notre nature, de nos moeurs, de nos habitudes " [6].

Romanticii pornesc deci de la statutul artei ca „oglindă" a „realităţii", a „naturii", a „vieţii". Dar reflectarea realităţii înseamnă întotdeauna, indiferent de intenţiile şi declaraţiile autorilor, reflectarea unei percepţii a realităţii şi nu a realităţii însăşi, o percepţie comună unui grup sau unei generaţii — curentul literar — sau, la alt nivel, unui individ personalitatea literară : o viziune constituită la un grad mai mare sau mai mic de obiectivitate şi, prin aceasta, cu valenţe de valabilitate mai mari sau mai mici. Intuind, romanticii în general nu vorbesc de realitate (realité), ci de adevăr (le vrai) şi viaţă (la vie) : deosebire semantică exactă între faptul existent şi percepţia faptului existent ; adevărul este o noţiune abstractă, presupune selecţie şi interpretare a realităţii, prelucrarea ei spre un punct de vedere personal esenţial ; iar viaţa (trăirea) reprezintă tot o restrîngere prin particularizare a realităţii largi. Intenţiile sau pretenţiile romanticilor nu tind — ceea ce vor încerca urmaşii — spre o imagine cu aspect de obiectivitate a realităţii ci numai spre imaginea ei „adevărată". Principiu de bază al dramaturgiei romantice este *veridicitatea*. Hugo definea cu claritate acest statut de veridicitate al artei generaţiei : arta trebuie să fie o oglindă, dar nu o oglindă plană care să slăbească razele de lumină reflectate ci „un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condensse les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme" [7]. În opo-

[2] *Comment je devins auteur dramatique*, în *Théâtre complet*, vol. I, Paris, 1883, Calman Lévy, p. 15.
[3] *Lettre a lord****, *loc. cit.*, p. XIV.
[4] *Idem*, p. XVII.
[5] În *Théâtre*, vol. III, Paris, 1854, p. 178.
[6] În *Théâtre*, vol. II, Paris, 1853, p. 322.
[7] Prefaţa la *Cromwell*, *loc. cit.*, p. 178.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ziţie cu ceea ce mai tîrziu se va numi realism — socotim necesară precizarea fiindcă adeseori, ignorîndu-i-se sensul etimologic, termenul este suprapus aceluia de realism — veridicitate înseamnă a propune nu o imagine cu tendinţă de obiectivitate a realităţii ci un adevăr asupra ei; cu condiţia însă ca valabilitatea acestuia să treacă de cadrele stricte ale unei epoci anume: să nu fie numai „adevărul" unui moment istoric, ci un adevăr. Clasicismul însuşi reprezentase „adevărul" unei epoci şi se dovedea a fi, într-un nou moment istoric, o convenţie. Romanticii vor selecta şi vor prezenta alte aspecte ale existenţei care deveniseră esenţiale, „adevărate" pentru generaţia lor. Dramaturgia romantică va fi un cod pentru anumite semnificaţii: idei generale, „adevăruri" asupra vieţii.

În raport cu principiul veridicităţii, dramaturgia romantică se va structura după două modele care acoperă, în mare, unul — drama romantică, celălalt „comediile" (de fapt deloc comedii în sensul comun al termenului) şi „proverbele" lui Musset.

Primul, pornind de la Shakespeare, înţelege cerinţa veridicităţii prin complexitate: cuprinderea în dramă a aspectelor multiple, caracteristice şi contradictorii ale vieţii. Este ilustrat mai ales de Hugo — prin întindere şi prin îmbinarea continuă între explicaţia teoretică şi realizarea dramatică — dar apăruse concomitent — ceea e înseamnă că plutea în spiritul vremii — la Alexandre Dumas-père în *Christinne* şi *Henri III et sa cour* şi a fost adoptat de întreaga epocă romantică. Mai întîi, ca factori primari ai unităţii complexe a existenţei, drama trebuie să cuprindă „le grand" şi „le vrai" (modelul invocat este tot Shakespeare)[8]. De aceea, ca modalitate artistică de reflectare, drama trebuie să fie o sinteză literară a genurilor şi speciilor diverse: ea trebuie să cuprindă grotescul şi sublimul, epicul şi liricul[9]. Ca formă de artă complexă drama reprezintă genul literar caracteristic secolului, epocii moderne: ideea apărea încă din prefaţa la *Cromwell*. Revenea într-o examinare a relaţiei operei cu cerinţele publicului în prefaţa la *Ruy-Blas*. Publicul e compus din trei feluri de spectatori, fiecare cu cerinţele lui: femeile cer pasiunea, gînditorii—caractere, mulţimea—acţiune, adică, raportînd la genurile literare corespunzătoare: tragedia, comedia, melodrama. De aici rezultă „la loi du drame. En effet[...] créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, [...] dans ces caractères jeter des passions qui développent ceux-ci et modifient ceux-là; et enfin, du choc de ces caractères et de ces passions avec les grands lois providentielles, faire sortir la vie humaine, c'est-à-dire des événements grands, petits, douloureux, comiques, terribles, qui contiennent pour le coeur ce plaisir qu'on appelle intérêt, et pour l'ésprit cette leçon qu'on appelle la morale: tel est le but du drame"[10]. Expresia teoretică a cerinţei complexităţii este întîlnită şi la Vigny, ca aplicare directă a

---

[8] *Marie Tudor*, în *Théâtre*, vol. I, Paris, 1853, p. 251.

[9] Proclamarea dramei ca formă complexă de artă este o problemă mai largă şi stă sub semnul revendicării de ştergere a graniţelor dintre genurile literare — manifestare a celuilalt mare principiu al dramaturgiei romantice: libertatea artei; nu vom insista aici decît în măsura în care există o legătură directă cu cerinţa complexităţii ca modalitate a veridicităţii.

[10] *Théâtre*, vol. I, p. 423—425.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cerinței veridicității: „Car l'art sera tout semblable à la vie, et dans la vie une action principale entraîne autour d'elle un tourbillon de faits nécessaires et innombrables. Alors le créateur trouvera dans ses personnages assez des têtes pour répandre toutes ses idées, assez des coeurs à faire battre de tous ses sentiments" [11]. De fapt Vigny descrie astfel direct modul în care, urmînd modelului shakespearian, drama romantică franceză răspunde sarcinilor ce singură își impusese — reflectarea adevărului vieții prin cuprinderea complexității ei; majoritatea dramelor romantice — etalon rămîne tot teatrul lui Hugo — sînt construite astfel încît să cuprindă cît mai multe „adevăruri" parțiale, cît mai multe semnificații date materialului dramatic, în diverse domenii ale existenței; putem afirma că, ascuns sau manifest, conturat precis sau numai în stare informă, fiecare piesă cuprinde o semnificație umană, una socială, una istorică, și, în fine, una filozofică.

Clasicismul crease în teatru oameni monocorzi. Erau constituiți pe două coordonate, coordonatele ultime, esențiale ale ființei umane: rațiune și pasiune sau datorie și sentiment sau pasiune legitimă și ilegitimă, adică omul social și omul psihic. Dar întotdeauna, prin rezolvarea unic posibilă a dilemei tragice (de fapt, prin aceasta o falsă dilemă) ei se dovedeau a fi în realitate ilustrarea unei coordonate unice: omul social. Romantismul, ridicîndu-se împotriva schemei esențiale și convenționale, introduce un nou „adevăr" uman, o nouă viziune a omului. El neagă generalitatea convenției clasice particularizînd și orientînd deznodămîntul, deci semnificația finală, în direcție inversă. Omul romantic se constituie tot pe o contradicție, mai adîncă și mai profundă și, în mod programatic, anticonvențională în sensul bunului simț comun, între aparență și esență; aparența poate fi de natură fizică sau socială, sau amîndouă, esența este de natură psihologică. În aparență Triboulet este de două ori mizerabil: fizic — este diform și social — este bufon; se răzbună sădind în preajmă-i mizeria umană: corupînd pe rege pentru a face totul rău și diform; dar în esență Triboulet ascunde cel mai nobil sentiment: iubirea paternă. Diformitatea fizică a lui Triboulet se transformă în diformitate morală în aparența Lucreției Borgia; ea este însă contrazisă de puritatea sentimentului matern. Două regine — impunătoare în aparența lor socială, sînt sensibile și slabe femei în esența lor: Maria Tudor și Maria de Neuburg a Spaniei [12]. Sub cea mai mizerabilă aparență socială — valet — Ruy-Blas ascunde o noblețe și grandoare sufletească inegalabile care seduc o regină și pot redresa situația unui imperiu în decadență. În aparență Hernani este un bandit; în realitate este grande de Spania; ceea ce în plan sufletesc se convertește în sentimente contradictorii: ură și sete de răzbunare — iubire și aspirație către pacea împlinirii ei. Marion și Tisbé sînt niște cochete, prostituate de lux, dar sînt capabile de cea mai devotată și curată iubire. Aceeași formulă folosesc și personajele centrale din dramele lui Dumas-père: Christinne este asemeni Mariei Tudor, regina femeie; Antony este un Hernani în cadru contemporan: proscris social — osîndit prin aceasta la acțiune —, exacerbat al sensibili-

[11] *Lettre à lord****, *loc. cit.*, p. XXII.
[12] *Ruy-Blas* fusese inițial intitulată *La reine s'ennuie.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tăţii — osîndit prin aceasta la reverie şi pasiune posedantă. Lorenzaccio al lui Musset se compune şi el din două naturi contradictorii : o aparenţă contrafăcută care, însă, i-a devenit atît de intimă ca propria sa natură — superficialitate, corupţie, laşitate — şi o esenţă sufletească iniţială nobilă, convertită acum în idee fixă fără finalitate, gratuită — uciderea tiranului Florenţei. Eleonora Galigaï, mareşală d'Ancre, a lui Vigny, reia laitmotivul femeii în culmea puterii sociale. Cînd rezolvarea conflictului între esenţă şi aparenţă ţine de un resort intrinsec uman — şi nu se dezvoltă, ca în *La maréchale d'Ancre*, numai într-un sens filozofic larg : Destinul guvernînd existenţa umană — romanticii propun, polemic la clasicism, un alt „adevăr" al vieţii. Dar un adevăr la fel de relativ, la fel de legat circumstanţial de modul de existenţă al momentului, o realitate a epocii dar, în perspectivă obiectiv istorică, tot o convenţie. Victoria este a esenţei, iar esenţa este sufletul, sensibilitatea exacerbată, pasiunea tumultuoasă. În fond, şi aici contradicţia caracterelor, deşi mai plauzibilă în desfăşurarea ei, este în ultimă instanţă falsă, fiindcă rezolvarea ei este inevitabil unică : personajele acţionează iremediabil spre auto-distrugere tocmai prin sentimentul care le domină. Triboulet îşi ucide fiica mînat de sentimentul răzbunării în care circumstanţele acţiunii îi convertiseră iubirea paternă. Hernani — recunoaşte singur în final — este victima renunţării pentru iubirea doñei Sol la sentimentul-datorie al urii ereditare şi împlinirii răzbunării. Tisbé se sinucide, victimă a devoţiunii erotice ; la fel Ruy-Blas ; la fel Antony. Reginele — după năvalnica lor afirmare feminină — sînt distruse sufleteşte recucerindu-şi prin sacrificiul iubirii numai aparenţa socială : Maria Tudor, Maria de Neuburg, Christinne. Lorenzaccio, odată împlinită obsesia pentru care îşi crease a doua natură — aparenţa — este negat în amîndouă, încetează de a mai exista şi se lasă ucis.

Acestui sens uman unic dat caracterelor îi corespund în planul expresiei dramatice, la diverse nivele, mijloace specifice. În acţiune se dezvoltă prin gesturile extreme, iraţionale, vădind o totală lipsă de spirit de conservare, prin aventura continuă pe care şi-o creează şi o trăiesc personajele. La nivelul expresiei lingvistice pasionalitatea se exprimă prin lirismul abundent, uneori o verbozitate jenantă, prolixă, adeseori însă penetrant, integrîndu-se acţiunii şi semnificaţiei ei, căpătînd reale valori de expresie dramatică prin comunicarea adecvată a evoluţiei interioare, sufleteşti a conflictului, încrustat cu veritabile frumuseţi poetice.

Din punct de vedere al „adevărului" omenesc, drama romantică propune deci o convenţie, o convenţie care a fost o realitate acută a epocii — pasionalitatea dezlănţuită — dar care tocmai prin aceasta, prin prea marea ei dependenţă faţă de epocă, astăzi depăşită (nu atît în fondul cît în manifestarea ei) devine un „adevăr" istoric, o convenţie.

Cerinţei veridicităţii prin complexitate, la interferenţa între „adevărul" omenesc şi „adevărul" social îi răspunde o mai mare diversificare operată — în cadrul unei piese sau unui întreg sistem dramatic (al lui Hugo, de pildă) — la nivelul personajelor. Personajele completîndu-se astfel unele prin altele, în drama romantică franceză se realizează o schemă uman-social mult mai largă şi, prin aceasta, mult mai adevărată, decît în tragedia clasică. Acolo, într-o piesă, în afara personajului sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

personajelor supuse dilemei tragice — aceştia toţi uniformi din punctul de vedere al semnificaţiei umane — celelalte nume din distribuţie erau simple pretexte auxiliare, fără mare individualitate, pentru progresia dilemei eroilor. Comedia numai se ocupa de tipologie într-un mod totuşi destul de general: individualizarea unor mari noţiuni asupra caracterilor omeneşti — avariţia, ipocrizia, preţiozitatea etc. În drama romantică, mai întîi, personajele de prim plan, purtătoare ale semnificaţiei general-umane din al cărei punct de vedere — s-a văzut — nu se exclude uniformizarea, prezintă însă în construcţia lor concretă o nuanţare prin particularizare a coordonatelor generale (esenţa şi aparenţa). Cu statut de individualităţi uman-sociale, unul sau mai multe într-o piesă, ele sînt astfel complementare unul celorlalte — în structura unei drame sau unui sistem dramatic — spre ilustrarea complexităţii prin particular, a varietăţii în uniformitate. Tisbé şi Catarina Bragadini sînt două tipuri, tipurile esenţiale de femeie, reprezentînd, prin completarea uneia de către cealaltă „toute la femme": „la femme dans la société" şi „la femme hors de la société"[13]; regina Spaniei şi Ruy-Blas, doi poli ai unei societăţi — regina şi valetul — rezumă, prin alăturare, un întreg mod de organizare social omenească. În al doilea rînd, drama romantică îşi lărgeşte fresca psiho-socială prin individualizarea personajelor „auxiliare". Preluînd, ca formă complexă de artă, mijloacele comediei, drama se aplică astfel în tipologie, realizînd un complex microunivers omenesc. În *Ruy-Blas*, Don Saluste şi Don César — în fond personaje auxiliare ale evoluţiei acţiunii, unelte ale intrigii — au propriul statut social-omenesc; Don Saluste e curtean corupt şi egoist; Don César e nobil sărăcit, păstrîndu-şi autentica noblеţe sufletească. Reţinem apoi individualizarea printr-o singură trăsătură a unor personaje episodice aproape pentru care, menţinîndu-şi gravitatea, pensula s-a muiat în nuanţele comediei: veşnicul tomnatec îndrăgostit, supus, devotat dar în perpetuu contratimp — Don Guritan; inflexibila, întristător ridicola camerara major — ducesa d'Albunquerque. Sau în *Hernani*: Don Ruy Gomez — reconsiderarea unui vechi tip consacrat comic: bătrînul amorezat; aici iubirea lui tardivă are o gravă şi impresionantă majestate. Doña Sol — sufletul feminin inexplicabil sieşi, iubind din intuiţie pe cel mai puţin merituos aparent, cel mai demn de iubirea-i în realitate. Don Carlos — regele-om, pe undeva pandantul femeilor-regine, echilibru fragil între putere şi sentiment, între ambiţie şi dorinţă. În *Lorenzaccio* se desfăşoară într-o vastă frescă populaţia Florenţei, de la nobilimea opusă tiraniei — şi aici în cadrul grupului intervin nuanţările individualizatoare — în frunte cu Filip Strozzi, fire reflexivă, fără certitudini, intelectual inapt de acţiune, şi fiii săi — fiecare cu propria-i nuanţă caracteristică, pînă la Ricciarda Cibo, femeie incapabilă de bine şi de rău, inconstantă, slabă şi dezorientată, la cardinalul Cibo — ambiţia pîndind şi înaintînd spre realizare, pînă la reprezentanţii păturilor de jos: giuvaergiul şi negustorul de mătăsuri. Şi s-ar putea desfăşura astfel în continuare toate dramele romantismului francez. Cerinţa veridicităţii prin complexitate este, de astă dată, împlinită.

[13] *Angelo*, în *Théâtre*, vol. III, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În seria „adevărurilor" vieții componente ale dramei romantice franceze există și o semnificație social-politică dată materialului istoric. În general, autorii se feresc a o specula concret în funcție de cerințele momentului, a-i da o valoare actuală imediată. Hugo declarase public: „Que la police sache une fois pour toutes que je ne fais pas des pièces à allusion" [14] și chiar refuzase reprezentarea îndată după instaurarea monarhiei din iulie a lui *Marion Delorme*, piesă interzisă de cenzura Restaurației, pentru a nu fi cumva pusă în legătură directă cu căderea Burbonilor și a fi socotită o pledoarie, sub forma unei alegorii istorice, împotriva vechii monarhii. Totuși contemporanii și urmașii au găsit în unele locuri sensuri direct în legătură cu actualitatea [15]. Cu tot ceea ce se poate astfel fragmentar descoperi, totuși pe ansamblu legătura directă cu politica și situația socială a momentului nu se întîlnesc și, în nici un caz nu sînt expres intenționate. Semnificațiile, valorile social-politice cuprinse în dramă au un caracter general, rămîn în domeniul ideilor mari, al „filozofiei" social-politice. Dar, normal, această ideologie generală este totuși ideologia momentului istoric. Marile semnificații din dramele romantice sînt ideile cele mai actuale, cele mai caracteristice — chiar dacă valabilitatea lor depășește cadrele epocii — romantismului. Pentru mai toate piesele în discuție „adevărul" social-politic este democratismul, ilustrat sub diverse forme în fiecare. *Cromwell* poate fi, între altele, și înfrîngerea unei forme de guvernare deschis antidemocratică: monarhia. *Le roi s'amuse* este ilustrarea implicit tendențioasă a absolutismului regal, a orînduirii feudale corupte și inechitabile. *Marion Delorme* — a arbitrarului absolut al aceleiași orînduiri. Un sens similar, mai puțin limpede e drept, poate avea *Henri III*: arbitrarul unei societăți în care monarhia își dispută puterea cu marea nobilime. *Ruy-Blas* este pledoaria pentru sociologia meritului înăbușită de cea mai strictă și mai îngustă organizare medievală: feudalismul spaniol. Aceeași revoltă a individului împotriva societății, societate la fel de închistată în prejudecăți — în *Antony*. *Les Bourgraves* reia prezentarea stratificării sociale nedrepte, bastardă și generatoare de nefericire: sclava, feudalii și împăratul. *Lorenzaccio* este „un débat politique éternel" dar nu mai puțin caracteristic romantic: „le Contre-Un en face du Prince", dezvoltat într-o serie întreagă de întrebări-probleme: este servitutea voluntară? care sînt limitele tiraniei? care este calea ce trebuie luată: refuzul, revolta, tiranicidul, chemarea străinului? [16]

---

[14] *Théâtre*, vol. II, p. 188.

[15] *Marion Delorme* a fost interzisă tocmai pentru prezentarea unui nereușit exemplar al familiei regale Burbone. În *Le roi s'amuse* cenzura a descoperit un vers care ar fi țintit aluziv direct persoana regelui. S-a socotit apoi *Les Bourgraves* a fi un simplu pretext simbolic pentru întoarcerea împăratului din insula Elba. În *Lorenzaccio* s-ar întîlni, pe de o parte, spiritul și opiniile tineretului, „copiilor secolului", sub monarhia din iulie, apoi nemulțumirile și atitudinile populare din același timp; în fine, instalarea unui nou duce după uciderea inutilă a vechiului tiran poate însemna că Musset vrea să convingă „les banquets patriotiques que la chute de Louis Philippe ne changerait rien?" (André Lebois, *Analise spectrale de Lorenzaccio*, în *Vues sur le théâtre de Musset*, 1966, Aubanel, p. 44 și 117). În ceea ce-l privește pe Vigny, la el teza socială este direct și programatic exprimată în dramă, recunoscînd că drama trebuie să fie o fabulă pentru ideile actuale; *Chatterton*: societatea este intolerantă și neînțelegătoare cu adevăratul poet.

[16] André Lebois, *op. cit.*, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Din punct de vedere al „adevărului" social-politic situația dramei romantice este deci, în mare, aceeași: uniformizarea prin semnificația generală, prin „adevărul" ultim ilustrat, într-o prezentare concretă diversificată, într-un mod propriu particular de a integra problema de la piesă la piesă, într-o prezentare a complexității prin particularitate.

Caracteristic romantismului și dramei romantice în special este istoricitatea. Cu excepția „comediilor și proverbelor" lui Musset, în contextul teatrului romantic o singură piesă se sustrage istorismului — *Antony* — fiind, de fapt, premergătoare unei direcții ulterioare din teatrul francez — drama actualității pe care o va ilustra Dumas-fils. Punctul de pornire al istoricității este tot polemica la clasicism. Clasicismul pentru care istoria — în special antichitatea, pentru a cărei preferință codurile erau categorice — era un pretext fără valoare sub raportul individualității ca moment în dezvoltarea societății omenești; anticii clasicilor erau perfecți curteni pentru curtea Regelui Soare. Istoria era o perfectă convenție. Drama romantică își propune — nou aspect al cerinței veridicității — să refacă o epocă istorică, să comunice un „adevăr" istoric. Documentarea strictă face parte din preliminariile pregătitoare pentru o piesă și Hugo își publică chiar spre demonstrare, într-un loc, serioasa listă bibliografică consultată spre realizarea dramei (*Marie Tudor*), avînd grijă a aver tiza că situația fiecăreia dintre piesele sale este similară [17]. Manifestul romantic, prefața la *Cromwell*, teoretizează pornind de la aceleași valori ale veridicității: ceea ce poetul trebuie să prezinte „ce n'est pas le beau mais le caractéristique"; în domeniul istoriei, de aceea, este obligatorie culoarea locală, nu numai ca element exterior, ci interior, ca spirit caracteristic unei epoci, ca atmosferă [18]. Interesul și aplicația pentru reflectarea unui adevăr istoric sînt constante. Însă, cu toată ambiția de reconstituire interioară a unui spirit, nu numai a unui decor istoric, romanticii, poate cu excepția lui Musset în *Lorenzaccio*, se aplică mai mult pentru culoarea locală a epocii alese, pentru exactitatea detaliilor [19], decît pentru autentica atmosferă interioară a acesteia. Unor vremi apuse ei transmit și integrează sentimentele și ideile lor; romanticii interpretează spiritul momentului istoric ales din propria lor perspectivă. Chiar cînd își propun și declară expres intenția reconstituirii unei epoci — de exemplu, Hugo în *Hernani* și *Ruy-Blas*: ascensiunea și decadența monarhiei în Spania; *Les Bourgraves*: epoca luptei pentru supremație între monarhie și feudalii germani — ceea ce se realizează este, normal, o viziune asupra epocii istorice respective și nu însăși acea epocă. Totuși, din acest amalgam de detaliu istoric concret și pitoresc în decor și comportamentul exterior și de atmosferă interioară romantică rezultă niște imagini nu veridice, dar plauzibile ale vechilor vremi. Și

---

[17] *Théâtre*, vol. I.

[18] *Loc. cit.*, p. 179.

[19] Uneori chiar se face abuz, depășind „caracteristicul". Cu pretenția de „réssusciter des hommes et rebâtir un siècle", Dumas făcea exces de detaliu istoric în *Henri III*, ceea ce este valabil și pentru *Les Bourgraves* ai lui Hugo, unde „caracteristicul" se transformă în decorativ sau depășește echilibrul semnificațiilor printr-o hiperdezvoltare. Același Hugo nu ezita să pună pe seama cerinței de veridicitate istorică abundența procedeelor artificioase de melodramă folosite în piesele sale cu subiect italian — coridoare, uși și chei secrete, otrăvuri etc. — demonstrația se făcea cu citații istorice bogate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— paradoxal — Franța lui Francisc I (*Le roi s'amuse*) și Ludovic al XIII-lea (*Marion Delorme*), deși nu sînt Franța lui Francisc I și Ludovic al XIII-lea, pot fi socotite, în convenția artistică, fără flagrantă contradicție, și drept ceea ce au vrut să fie; la fel Padova încrîncenată sub dominația tiranică a Veneției (*Angelo*), la fel Italia sub spectrul negru al Borgiilor (*Lucrèce Borgia*), la fel Spania ascensiunii și decăderii Casei de Austria (*Hernani* și *Ruy-Blas*), Franța frămîntată de lupta pentru supremație în timpul minoratului lui Ludovic al XIII-lea (*La maréchale d'Ancre*). Cea mai plauzibilă imagine istorică, construită cu fidelitate după modelul shakespearian, prin întinderea largă și cuprinderea complexă a componentelor ei, ca și prin încercarea de investigație psihoistorică autentică, este *Lorenzaccio*. Așadar, în drama romantică „adevărul" istoric rămîne tot o convenție, o convenție evidentă, dar mai largă și mai plauzibilă decît în teatrul clasic.

Uneori, prin însumarea tuturor acestor semnificații, tuturor acestor „adevăruri" dintr-o piesă sau din mai multe, reiese un „adevăr" la o treaptă mai înaltă de generalizare, un „adevăr" pe care l-am putea numi filozofic, o concepție generală asupra vieții. Providența sau fatalitatea existenței sînt sensurile filozofice ale pieselor lui Hugo — o indica singur[20]. Soarta lui Triboulet, propagator al viciului dar care își apără cu egoism puritatea vieții fiicei sale, este guvernată de o lege providențială, stînd sub semnul blestemului lui Saint-Vallier [21]. Tot ceea ce Triboulet încearcă a face împotriva altora se întoarce împotrivă-i: vrea să răpească pentru rege pe doamna de Cossé și-și răpește fiica; întinde o cursă șîngeroasă regelui spre a se răzbuna și fiica lui îi cade victimă. Același sens providențial în *Lucrèce Borgia*: apărîndu-și cu sălbatecă pasiune maternă fiul și prigonindu-și cu sălbatecă ură dușmanii, Lucreția nu se poate sustrage în ultimă instanță pedepsei providențiale; își ucide fiul și este ucisă și blestemată de el. Maria Tudor este supusă fatalității sub forma datului social istoric: regina nu poate salva bărbatul pe care femeia îl iubește. Aceeași fatalitate planează și asupra destinelor reginei spaniole și lui Ruy-Blas; ca și asupra banditului nobil Hernani. Sub semnul fatalității stau Tisbé și Marion Delorme. Iar *Les Bourgraves*, care se voia o sinteză a operei teatrale a lui Hugo, așeza alături fatalitatea de providență, silind-o pe prima a se lăsa învinsă de cea de a doua, ca o „grande et morale conclusion" [22]. Prin însumarea tuturor „adevărurilor" din *Lorenzaccio* — s-a observat — rezultă o „comedie umană", o comedie umană cu valori filozofic simbolice eterne [23]. Pentru Vigny drama trebuia chiar să fie „une fable philosophique" [24] și dacă în *Chatterton* sensul fabulei ni se pare prea restrîns pentru a-l putea considera filozofic, fiind mai mult o particulară pledoarie-acuzație socială, *La maréchale d'Ancre* ia, într-adevăr, pe ansamblu, o valoare filozofică: „Au centre du cercle qui décrit cette composition un regard sûr peut entrevoir la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès

---

[20] *Théâtre*, vol. II, p. 171.
[21] *Ibidem*.
[22] *Les Bourgraves*, în *Théâtre*, vol. II, p. 355.
[23] Lebois, *op. cit.*; se afirma chear că *Lorenzaccio* ar premerge astfel existențialismul.
[24] *Théâtre*, vol. II, p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

que le caractère s'affaiblit ou s'altère, et qui, d'un pas très sûr, nous mène à des fins mystérieuses, et souvent à l'expiation, par des voies impossibles à prévoir [25]".

Semnificaţia ultimă, filozofică, a dramei romantice constă deci în descifrarea marilor resorturi existenţiale. Viziunea filozofică a romanticilor este însă, poate cu excepţia lui *Lorenzaccio*, la fel de strict circumscrisă epocii: este o viziune a subiectivităţii, a fanteziei şi iraţionalismului caracteristice. Valabilitatea „adevărurilor" filozofice din drama romantică nu depăşeşte nici ea cadrele unei epoci a cărei expresie direct determinată este. Se aşează astfel, din perspectivă istorică, sub semnul convenţiei.

Rezultă asupra modelului de dramaturgie romantică care-şi propune realizarea veridicităţii prin complexitate că: faţă de clasicismul cu care se constituie în opoziţie, o cuprindere mult mai largă a vieţii, prin însumarea multiplă şi mai nuanţată a aspectelor ei complexe, şi, implicit, prin aceasta, o mai mare veridicitate este incontestabilă dramei romantice; în ciuda intenţiilor şi declaraţiilor autorilor, drama romantică este, în „adevărurile" exprimate asupra vieţii, expresia momentului, a unei viziuni particular istorice asupra existenţei în general şi aspectelor care o compun, este, văzută în perspectivă, expresia unei convenţii.

Aceste semnificaţii, aceste structurări ideatice sînt perfect incluse desfăşurării dramatice propriu-zise şi uneori sînt atît de puţin evidente încît, fără declaraţiile prealabile de intenţii ale autorilor lor, poate nici nu le-am percepe. La vizionarea sau lectura pieselor de către publicul neavizat de atunci sau de apoi nu credem că s-au dedus ca atare „adevărurile" teoretice parţiale sau generale incluse, ci manifestările lor. Nu s-a reţinut, spre exemplu, contradicţia umană esenţială între esenţă şi aparenţă, ci manifestarea rezultantă a ei, erupţia pasiunii. Ceea ce era captat era spiritul epocii în care trăiau autorii şi spectatorii care se degaja din piesă — nu sintezele lui — cu expresia lui: spectacolul prezentat. În acest sens, primele piese ale lui Dumas-père — *Christinne*, *Henri III*, *Antony* — ale căror sensuri interioare sînt mult mai puţin probabile decît la Hugo, Musset, Vigny, sînt (şi au fost ca atare apreciate în epocă) la fel de caracteristic drame romantice ca ale celorlalţi autori. Ca expresie a spiritului vremii spectacolul — manifestare concretă a unei concepţii asupra existenţei — este realizat corespunzător, are anumite caracteristici. Imaginaţiei debordante, setei de romanesc şi de acţiune febrilă, idealismului şi tumultului trăirii îi corespund preferinţa pentru întîmplări neobişnuite, complicaţiile şi deznodămintele neverosimile şi recuzita nelipsită a uşilor, scărilor, camerelor, nişelor secrete şi camuflate, a otrăvurilor şi contraotrăvurilor, a pumnalelor, a filtrelor şi a magiei, a batistelor şi a scrisorilor etc., înscenările insolite, gesturile formidabile sfidînd bunul simţ comun, lirismul şi retorismul revărsat tumultuos. Sînt aspecte demult aşezate între caracteristicile spectacolului romantic, mijloace mult folosite în melodramă fără a le dubla însă de semnificaţiile interioare ale dramei romantice, caracteristici despre care s-a vorbit în nenumărate rînduri şi asupra cărora nu mai este necesar

[25] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a detalia. Acestea crează însă dramei, aşezată din nou în perspectivă istorică, un aspect artificios, uneori neverosimil. Astfel că spectacolul romantic însuşi, ca manifestare a spiritului romantic, corespunzînd în mod relativ — pentru o epocă anume — cerinţei veridicităţii, o contrazice din perspectiva valorii ei generale.

Celălalt model al veridicităţii în dramaturgia romantică este ilustrat de „comediile şi proverbele" lui Musset. Este la antipodul modelului complexităţii prezentat înainte. Metoda lui Musset poate fi definită ca veridicitate prin esenţializare. Ea constă în îndepărtarea tocmai a tuturor aspectelor complexităţii existenţei, a tuturor implicaţiilor concrete şi determinărilor stricte, descoperind şi propunînd adevăruri umane esenţiale, general valabile prin puritatea lor în timp şi spaţiu. În comparaţie cu evidenţele particular-tipice, cu aspectele grave în marile lor contraste din dramele celuilalt model, Musset se ocupă de lucrurile aparent mărunte în existenţă fiindcă sînt ascunse de viaţa socială comună : ele reprezintă esenţa ultimă a omului ca fiinţă psiho-socială unitară. Pentru Musset femeia nu se mai defineşte, de exemplu, în relaţia ei cu societatea (femeia-regină, sau femeia de societate sau femeia în afara societăţii), ci femeia la diferite vîrste, în diferite situaţii posibile, indiferent de timp şi spaţiu : reveriile romanţioase ale tinerelor (*A quoi rêvent les jeunes filles*) „capriciile", adică resorturile inexplicabile, ilogice ale sufletului feminin (*Les caprices de Marianne*), femeia în tot ce are ea angelic şi demonic (*Barberinne*) etc. Voind a ilustra în majoritatea cazurilor o idee — situaţie de viaţă — pe care „proverbele" şi-o propun încă din titlu, unele din piesele lui Musset constituie însă o dezbatere complexă de viaţă atunci cînd depăşesc proverbul iniţial, dar rămîn întotdeauna în aceleaşi limite ale esenţialităţii. *André del Sarto* este drama învinsului în amîndouă marile resorturi ale vieţii : social — profesia — şi sufletesc — prietenia şi iubirea. *Les caprices de Marianne* merge dincolo de indicaţia titlului — capriciul feminin — la schiţarea a două ipostaze ale eului masculin : visătorul şi întreprinzătorul (în piesă sînt două personaje, în realitate este o ipostază dublă a individului). *On ne badine pas avec l'amour* îşi ilustrează, evident, titlul dar îl depăşeşte : este o dezbatere mai largă a problemei dragostei în general, pornind de la a iubi sau a nu iubi? Dragostea este o lege firească căreia oamenii nu trebuie să i se sustragă şi „gluma" ispăşită este de fapt un hybris, încercarea iniţială a eroilor de a nu se supune legii firii — dragostea. *Il ne faut jurer de rien* se transformă, dincolo de generalitatea proverbului, într-o pledoarie plină de sensibilitate, adevăr şi parfum pentru iubire.

Datul social şi istoric nu preocupă pe Musset. Localizările, atunci cînd există, sînt vagi, simplu pretext fără nici o consecinţă în piesă. Autorul indică uneori că scena se petrece la Florenţa (*André del Sarto*), sau Neapole şi personajele poartă „costume italiene din timpul lui Francisc I" (*Les caprices de Marianne*), sau la München (*Fantasio*), Veneţia (*La nuit vénitienne*), sau, mai vag, într-un mic orăşel" (*Le chandelier*), la Paris şi apoi „la castelul baroanei" (*Il ne faut jurer de rien*), „dans la chambre à coucher de Mathilde" (*Un caprice*), „un petit salon" (*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermé*); dar oricare dintre piese se poate

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

petrece oriunde şi oricînd fără ca nimic — în afară de decor şi costume la o eventuală montare scenică — să fie schimbat.

Nu se poate nega unora dintre aceste piese cel puţin recompunerea unei viziuni mai complete asupra societăţii omeneşti, a unei atmosfere. Dar este o atmosferă general umană. Este complexă tot într-un sens esenţial : cuprinde, mai întîi, faţetele opuse — dar la modul esenţelor — ale vieţii : gravul şi comicul. În drama spre care evoluează *On ne badine pas avec l'amour* există, spre exemplu, figurile comice ale unei Dame Pluche, preceptorului, abatelui. Apoi s-ar putea detaşa nişte individualizări de personaje, dar e vorba de nişte individualizări vagi, la fel de general esenţiale, fiecare dintre acestea fiind mai repede un gen, un tip uman, o esenţă, deloc un tip social. Există în *On ne badine pas avec l'amour* : o fată cu educaţie — contrafăcută, şi o fată simplă, un tînăr, un tată, un preceptor, un abate, o guvernantă şi nu un anume tată, abate, preceptor, din anume ţară sau epocă. Sau, în *Le chandelier* apar veşnicele tipologii : soţul bănuitor, amantul — ofiţer, adoratorul secret de poziţie socială modestă dar tînăr şi generos, femeia — eterna femeie : adulteră dar îndrăgostită, mincinoasă dar sensibilă, perfidă dar dezorientată.

Nota dominantă a exprimării artistice a acestor adevăruri este, în primul rînd, — aşa cum s-a observat adesea — totala nepăsare pentru legile dramatice. Musset nu-şi destinase piesele scenei ci lecturii, „spectacolului într-un fotoliu". Este un teatru poetic, dominat de mişcarea interioară convertită în lirism, decît de aceea exterioară — acţiunea. Este caracteristică apoi gravitatea reţinută, aproape impersonală, cu care este condusă dezbaterea. Totul decurge parcă din sine, din interiorul faptului imaginat, fără nici un artificiu ajutător, fără nici o convenţie. Sinceritatea şi autenticitatea sînt totale.

Imaginea vieţii ce se recompune astfel, purificată prin esenţializare atît în idee cît şi în expresie, corespunde cerinţei veridicităţii, pusă programatic de teatrul romantic : veridicitatea lui Musset nu mai este limitată în valabilitatea ei la o epocă istorică anume ; adevărurile lui au o valoare generală.

Le véridique dans la dramaturgie romantique française

L'article se propose l'analyse de la dramaturgie romantique française du point de vue de la relation entre une exigence de principe et sa réalisation pratique, dans le cadre nommé. En partant des exigences d'un public nouveau, plus nombreux et plus varié que celui des tragédies classiques, les auteurs romantiques établissaient dans leurs déclarations de principe, comme un élément fondamental de la nouvelle dramaturgie, la veracité. Precisions le sens du terme : veracité ne signifie pas une image objective de la realité, mais une vision de celle-ci, une image vraie, la communication d'une vérité sur la réalité, à condition que cette vérité ait une valabilité générale. Donc, elle doit dépasser les limites strictes de la conception d'une époque, elle doit être la vérité et non pas une vérité historique.

L'auteur de l'article découvre deux modèles de réalisation de cette exigence de la véracité dans le cadre de la dramaturgie romantique française. Le premier, le drame romantique tente la réalisation de la véracité par le truchement de la complexité. Il additionne

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

une série de significations — des vérités partiales — sur l'éxistence : une signification humaine, une autre socio-politique, historique et généralement philosophique. Ce sont, pour la plus part, des conceptions qui représentent l'époque, des vérités d'époque et non pas des vérités. En desirant la véracité, le drame romantique — à l'exception, peut être, de *Lorenzaccio* de Musset — réussit, par rapport au classicisme, une plus large saisie des aspects de l'existence, mais ne nous propose que quelques „vérités" limitées historiquement et qui deviennent, par la perspective historique, des conventions.

Le deuxième modèle, représenté par „les Comédies et les Proverbes" de Musset, se propose la réalisation de la véracité par un travail sur l'essentiel. En écartant les strictes déterminations, par un débat sur l'essence de l'existence, vue par les aspects généraux, ce modèle correspond ainsi aux exigences programatiques de la dramaturgie romantique française : la véracité.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mitul lui Orfeu în poezia lui Eminescu

Gh. Ceauşescu

Puţine personaje mitologice s-au bucurat de un destin atît de favorabil pe cîmpurile artei şi literaturii universale ca miticul poet antic Orfeu, fiul muzei Calliope. Înzestrat cu miraculoasa putere de a atrage prin cîntecul său pădurile şi apele, de a îmblînzi fiarele sălbatice, de a potoli furtunile, de a pune în mişcare pietrele, deci de a însufleţi materia inanimată, creator al misterelor, legendarul poet trac este prezent din antichitate şi pînă în zilele de azi în toate genurile şi speciile artistice. Mitul lui Orfeu a devenit de mult o temă asupra căreia artiştii, fie ei scriitori, compozitori, pictori etc., îşi exercită talentul. Orfeu reprezintă în viziunea artistică simbolul poetului care dezleagă marile mistere ale cosmosului şi zugrăveşte în cîntecul său realităţile ultime ale universului. Tragica poveste de dragoste a lui Orfeu şi a Euridicei, încercarea zădarnică a cîntăreţului de a-şi readuce soţia din întunecata lume a lui Hades a atras prin patetismul ei fantezia multor creatori de artă. În această ipostază Orfeu este simbolul adevăratului îndrăgostit.

Antichitatea greco-latină şi-a cinstit cum se cuvine poetul legendar, iniţiator al artelor. Originea şi epoca în care a trăit sînt învăluite în mister şi uneori existenţa sa reală este pusă sub semnul întrebării de către filozofii greci. În jurul numelui său se creează însă un adevărat cult şi în numele lui se scriu nenumărate opere poetice, în cele mai multe cazuri cosmologii[1].

Două valori simbolice are personajul Orfeu în tratarea literară a mitului în antichitate. Cea mai răspîndită şi care a şi fost valorificată mai tîrziu, îl prezintă pe Orfeu drept simbolul artistului autentic. Exemplele sînt atît de numeroase încît nu mai este necesar să ne oprim asupra acestui aspect. A doua este mai puţin răspîndită : Orfeu este primul om care a avut revelaţia ireversibilităţii morţii. În tragedia lui Seneca *Hercules pe*

[1] Pentru mitul lui Orfeu cf. art. lui C. Ziegler, *Orpheus*, în P.W., vol. 18, 1, col. 1200–1316 şi cel al lui P. Monceaux, în *Daremberg-Saglio*, vol. IV, 1, p. 211–216.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 427–435, Bucureşti, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muntele Oeta corul impresionat de suferințele lui Hercules rostește, citîndu-l pe Orfeu, în termeni de aforism legea supremă a cosmosului :

„Verum est quod cecinit sacer
Thressae sub Rhodopes iugis
aptans Pieriam chelyn
Orpheus Calliopae genus,
aeternum fieri nihil".
(v. 1031—1035)

Fiul muzei Calliope coborîse în infern în încercarea de a o reînvia pe Euridice dar, în urma încălcării condiției puse de Persephone, de a nu se întoarce să își vadă soția mai înainte de a părăsi lumea lui Hades, Orfeu pierde răsplata cîntecului său, prin care reușise îmblînzirea divinităților infernale (cantus praemia perdidit :/quae nata est iterum perit). Dezesperat din cauza eșecului, legendarul poet trac le cîntă geților următoarele adevăruri :

Leges in superos datas
et qui tempora digerit
quattuor praecipitis deus
anni, disposuit vices ;
nulli non avidi colus
Parcas stamina nectere :
quod natum est, poterit mori
(v. 1093—1099) [2].

Pesimist, corul confirmă legea universală enunțată de Orfeu și prevestește că pînă și cosmosul, cu toată aparența lui de trăinicie, va pieri într-o zi în urma unui cataclism care va dizolva legea atracției universale și va dezagrega sistemele stelare.

În poeziile lui Eminescu Orfeu apare adesea, dar uneori numai în mod accidental, fără ca poetul român să confere o semnificație deosebită mitului. Cînd luceafărul i se adresează Demiurgului pentru a obține dezlegarea de nemurire, acesta îi răspunde printre altele, arătîndu-și puterea :

„Vrei să dau glas acelei guri,
ca dup-a ei cîntare
să se ia munții cu păduri
și insulele-n mare ?"

Aluzia la mitul orfeic este evidentă. Alt exemplu : în *Scrisoarea* I se găsesc următoarele versuri :

În zădar boltita lyră ce din șapte coarde sună
tînguirea ta de moarte în cadențele-i adună"

Ori, inventatorul legendar al lirei cu șapte corzi este Orfeu (cf. Servius, coment., *La Eneida*, VI, 645 : „/. . . /*reliqui sonus septem sunt, quorum sonum deprehendit Orpheus, unde uti septem fingitur chordis*) ; lira simbolizează armonia celor șapte planete.

---

[2] Textul versului 1099 este nesigur ; conjectura cea mai plauzibilă ca sens îi aparține lui Birt : *quod natum est, opus est mori*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Două fragmente din poemele lui Eminescu conţin semnificaţii referitoare la Orfeu de natură să ne reţină atenţia. Primul se află în *Memento mori* în episodul Grecia. După ce a descris în prima parte a episodului edenul grec, sinteză a gîndirii milenare a oceanului, creaţie a cadrului natural senin, şi a zugrăvit arta greacă drept un reflex al simfoniei elementelor naturii[3], Eminescu arată că prăbuşirea civilizaţiei Eladei s-a produs printr-un act deliberat al lui Orfeu, care îşi azvîrle harfa în mare. Orfeul eminescian se află la malul mării :

„Iar pe piatra prăvălită lîngă marea'-ntunecată
stă Orfeu — cotul îl razim pe-a lui arfă sfărîmată...
ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi l-aruncă aiurind
cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării
glasu-i ce-nviase stînca, stins de-aripa disperării,
asculta cum vîntu-nşală şi cum undele îl mint"
(Vol. IV, p. 121, v. 319—324)[4].

Eminescu îl zugrăveşte pe Orfeu după călătoria sa în lumea umbrelor. El are „arfa sfărîmată", deoarece în confruntarea cu moartea ea fusese învinsă ; glasul „ce-nviase stînca" este „stins de-aripa disperării" şi ochiul este „întunecos" din acelaşi motiv. Îşi întoarce privirea „cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării" şi ascultă „cum vîntu-nşală şi cum undele îl mint" ; sensul acestor versuri, este următorul : Orfeu, care reuşise să anime materia neînsufleţită, a avut convingerea că şi reînvierea este posibilă cu ajutorul artei ; nereuşita îl face să descopere adevărul suprem : că moartea este de neînvins, în timp ce elementele naturii (stelele eterne, marea, vîntul) dau o iluzie vană a eternităţii. Orfeu reprezintă conştiinţa umană devenită conştientă de propria sa perisabilitate.

O altă problemă o constituie dispariţia civilizaţiei greceşti. Un act deliberat al lui Orfeu, aruncarea harpei, îi pune capăt. El săvîrşeşte acest act după ce a ajuns la concluzia enunţată mai sus. Iniţiatorul legendar al misterelor se afla în faţa unei alternative : să arunce harpa sa în haos sau în mare. În primul caz, „arfa-i de cîntări îmflată" ar fi provocat o migraţie a întregului cosmos şi ar fi generat, din „văi de chaos", „colonii de lumi pierdute", asemenea νοῦς-ului lui Anaxagoras, care extrage cosmosul din nedefinit (haos).

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată.
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată.
Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut/.../
(IV, 121, 325—327)

Şi în urmă-le-o vecie din nălţimi abia-văzute
Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorît în riuri într-un spaţ despopulat".
(IV, 121, 331—333)

---

[3] Pentru amănunte cf. studiul nostru *Imaginea Greciei şi a Romei antice în poemul „Memento mori" de M. Eminescu*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1970, p. 142—148.

[4] Alte interpretări ale fragmentului la T. Vianu, *Imaginea Greciei în „Memento mori" de Eminescu*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1967, p. 580—581 ; recent E. Tacciu, *Mitologia romantică*, Bucureşti, 1973, p. 144.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și în această ipoteză totul s-ar fi sfîrșit, căci există o lege implacabilă a pieirii :

„Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un atom luminat".
(IV, 121, 331—336)

Orfeu nu recurge la această variantă, ci aruncă harpa în mare. Rezultatul este că toată gîndirea Greciei, atrasă de cîntarea „veșnic dureroasă", cum apare într-una din variante, o urmează în „halele oceanici" :

„De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie-n zădar".
(IV, 121, 310—312)

Ceea ce distruge civilizația elină este conștiința pieirii implacabile. Cîntecul harpei lui Orfeu este un cîntec al morții, și el mai răzbate din mare „în imagini de talazuri". Ultimele trei versuri citate apar aproape identic în episodul Dacia, după descrierea înfrîngerii divinităților autohtone de către zeii olimpici ; Zamolxe împreună cu suita sa se retrag în mare ; aceasta

„/.../ înfiorată de adînca ei durere,
În imagini de talazuri cînt-a Daciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie duios".
(IV, 137, 856—858)

Deosebirea dintre cele două fragmente este că, în primul, marea mîngîie țărmii Eladei într-un efort zădarnic de a reînvia civilizația greacă, asemeni efortului pe care îl face Okeanos în sonetul Veneția : „miresei dulci i-ar da suflarea vieții, /izbește-n ziduri vechi sunînd din valuri". Reînvierea civilizației grecești este deci în mod iluzoriu posibilă, în timp ce în fragmentul din episodul Dacia, marea „țărmii-i mîngîie duios", ceea ce sugerează resemnarea în fața unui destin ineluctabil.

De ce aruncă Orfeu harpa în mare și nu în haos ? După cum rezultă din versurile eminesciene, aruncarea ei în haos ar fi determinat o escatologie totală. Aruncarea în mare are ca efect dispariția civilizației grecești. Fiecare civilizație înseamnă o experiență pentru dobîndirea nemuririi. Cînd recunoaște eșecul celei grecești, Orfeu a pus capăt Eladei. Aruncarea harpei în mare lasă însă cale deschisă altor experiențe, fapt ce nu ar fi fost posibil în cazul apocalipsului generat de migrația cosmică a harpei orfeice.

Ultima strofă apare ca o ipoteză conclusivă. Poetul se întreabă dacă nu cumva noi nu auzim din pleiade armonia harpei orfeice, dacă nu cumva „trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade". El simte lumea pătrunsă de „o durere lungă, vană", ceea ce-l determină să afirme că noi „în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult". În acest caz, întreg pămîntul urmează threnosul harpei orfeice, deoarece nimic nu se poate sustrage legii universale a morții.

★

Variantele poeziilor lui Eminescu, publicate integral de Perpessicius, au fost uneori utilizate de exegeți pentru înțelegerea și clarificarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

fragmentelor mai complicate ale poeziilor antume sau ale variantelor, aşa-zise definitive, ale postumelor. Interesul lor depăşeşte însă de multe ori această utilizare. Cantitatea enormă de muncă depusă de Eminescu pentru elaborarea poeziilor sale — efortul creator se prelungeşte adesea pe un răstimp de mai mulţi ani — este un fapt bine cunoscut. Fragmente întregi din variante au fost publicate de poet ca poezii de sine stătătoare (cf. de pildă *Rugăciunea unui dac* care iniţial apare în unele versiuni ale poemului *Gemenii*), sau unele versuri şi strofe au fost încorporate în alte poeme, ce nu aveau nici o legătură cu cel pentru care fuseseră concepute iniţial. (cf. *Luceafărul* unde apar strofe din *Şi oare tot n-aţi înţeles*). Aşadar, de multe ori, variantele eminesciene pot fi analizate ca orice poezie, interesul lor depăşind simpla critică de text sau studiul laboratorului de creaţie al poetului. Cu alte cuvinte, multe dintre ele au o valoare artistică în sine, ceea ce implică discutarea lor din punct de vedere estetic[5].

Astfel stau lucrurile cu varianta A^1 ms. 2283, 151v.—141v., publicată de Perpessicius în volumul V, p. 436—445, variantă mai amplă decît textul definitiv, publicat de acelaşi în vol. IV p. 412 şi de D. Murăraşu în vol. III, p. 78 al ediţiei critice. Nu ne vom opri în rîndurile de faţă decît asupra fragmentului în care se face aluzie la mitul legendarului poet Orfeu[6].

La curtea dacică are loc sărbătoarea cununiei regelui uzurpator Brig-belu cu Tomiris; zeii principali ai Panteonului dac (Zamolxe, Soarele, Luna) participă cu fruntaşii ţării la nuntă. Sărbătoarea decurge normal, comesenii ascultîndu-l pe aedul dac, care ca şi Demodokos de la curtea regelui Alkinoos este orb, desfăşurînd în cîntec istoria Daciei; apoi în sunetele „cimpoiului skytic" tinerii dansează. Deodată sărbătoarea este întreruptă de apariţia lui Sarmis, fratele geamăn pe care Brig-belu îl îndepărtase de la tron. „Nebunul Sarmis" monopolizează toate privirile şi „revenit din infern" asemenea lui Orfeu, el pare că îşi aduce aminte şi cîntă fenomenul genezei. Conform cîntecului cosmogonic al lui Sarmis, creatorul universului este Zamolxe, „zeul veşnic" care a creat şi susţine prin forţa sa, ca şi Atlas, cosmosul întreg. Orice mişcare a zeului creator se repercutează asupra universului:

„Priviţi-l cum stă mîndru şi alb pe naltu-i jeţ
el înfiă răsuflarea vulcanului măreţ
dacă deschide-n cvii el buza cu mînie
şi stelele se spulber ca frunzele de vie
el mînă în uitare a veacurilor turmă
şi soarele-l negreşte, de piere fără urmă,
dacă se uită-n mare, ea tremură şi seacă
de-şi pleacă a sa frunte, tot ceru-atunci se pleacă"
(Vol. V, p. 464, v. 165—172).

---

[5] Evident, nu dorim prin asta să afirmăm că variantele ar fi superioare poeziilor definitive, aşa cum a încercat să demonstreze nu de mult I. Negoiţescu în *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, ed. a II-a, 1970.

[6] Pentru problemele ridicate de poemul *Gemenii*, cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, Bucureşti, 1970, vol. 12, p. 50—56 şi vol. 13, p. 407—410.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E de notat faptul că poemele orfice care ne-au parvenit sînt în marea lor majoritate cosmogonii.

Decepționat de eșecurile suferite de-a lungul vieții, poetul Sarmis începe o violentă diatribă împotriva lumii create de Zamolxe, constatînd că totul este numai „lipsă de credință", că „moșnegii îmbălsămați ca mumii/ intrec și tineretul în scandalele lumii" etc. și rostește un teribil blestem împotriva fratelui uzurpator, blestem care cuprinde și versurile poemului *Rugăciunea unui dac*. Victime ale blestemului lui Sarmis cad apoi rînd pe rînd Soarele, Luna și ceilalți „zei fără de milă"; singurul care nu poate fi blestemat, căci blestemul se sfarmă neputincios de tronul său, este Zamolxe :

„Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
de tronul tău se sfarmă blestemul ce-l visai.
Blestemele'mpreună a lumii uriașe
te-ating ca suspinarea copilului din fașe.
Învață-mă dar vorba de care *tu* să tremuri
sămănător de stele și-ncepător de vremuri".
(Vol. V, p. 470, v. 245—250).

În sfîrșit, ajungem la fragmentul care ne interesează îndeosebi. Soarele se scoală din jilț și rostește sentința divină împotriva lui Sarmis, căci cel ce i-a blestemat pe zei nu poate rămîne nepedepsit. Cum totuși Sarmis fără voie prin blestem i-a preamărit pe zei („Tu a cărui blestemuri chiar pentru zei sînt slavă"), Soarele vestește *coram omnibus* că drept răsplată nemuritorii îi acordă o binefacere unică în lume : poetul va avea miraculoasa putere prin cîntecul său sublim să atragă la maluri popoarele, atunci cînd el va trece cu o navă pe lîngă țărmuri; chiar țărmurile atrase de frumusețea sunetelor se vor desprinde din uscat și vor deveni insule, adevărate edenuri create de accentele lirei, iar marea cu valurile se va îndrăgosti de cîntecul poetului :

„De-i trece lîngă țărmuri noroadele să iasă
în strai de sărbătoare pe calea-ți luminoasă
și țărmi cuprinși de farmec de-uscat se vor desprinde
pre tine să urmeze un dor îi va cuprinde
astfel că uriașe din sure stînci zidite,
cu codrii și dumbrave, cu rîuri liniștite
urma-vor fermecate încet-încet cîntării
și insule rămîie în nesfîrșirea mării
și marea te urmeze cu undele-i senine
și îndrăgit să fie oricare val de tine"
(Vol. V, p. 472, v. 309—318)[7].

Cum se vede, Sarmis, în urma sentinței zeilor, capătă atributele legendarului poet Orfeu, și simpla lor enumerare de către Eminescu nu ar avea mare importanță, dacă el nu ar adăuga un element care iese din ca-

[7] cf. și D. Murărașu, *M. Eminescu*, ediție critică, vol. III, București, 1972, p. 310 „Boerebista < numele lui Sarmis în altă variantă a poemului> cîntărețul apare ca un Orfeu în stare, cu vraja versului lui, să miște apele, țărmurile și insulele".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

noanele legendei : poetul va putea prin cîntec să atragă trecutul, adică istoria :

„Ba chiar ceea ce nimeni în veci să mute poate
trecutul te urmeze cu veacurile-i toate
şi umbrele măreţe, bătrînii crai din basme
să-nşire împrejuru-ţi gheţoasele fantasme
cîntarea s-o-nsoţească — s-o împle de durere
a vremilor legendă ş-a vîntului putere".

(Vol. V, p. 472, v. 319—324).

Reînvierea istoriei este deci un act poetic prin excelenţă şi acest har i-a fost acordat poetului ca răsplată de atotputernicii zei. Pe lîngă celelalte atribute ale legendarului Orfeu, cunoscute din tradiţie şi din interpretările literare ale mitului, Orfeul eminescian are singulara putere de a atrage după sine timpurile revolute.

Să examinăm mai îndeaproape fragmentul. Cîntarea lui Sarmis va fi însoţită de „fantasmele" trecutului, în timp ce „a vremilor legendă şi a vîntului putere" o vor „umple de durere". De ce durerea va cuprinde cîntecul evocator al istoriei ? Trecerea ireversibilă a timpului, prăbuşirea inevitabilă a civilizaţiilor cu toate aspiraţiile şi aparenţele lor de trăinicie generează melancolia, sentiment atît de specific romanticilor. Pentru Eminescu, basmul — legenda este ultima ipostază a unei civilizaţii, civilizaţie care încercase să înfrîngă legea inexorabilă a morţii. Însă civilizaţiile se prăbuşesc înfrînte de a „vîntului putere" — simbol al cataclismului distrugător —, în timp ce legenda consemnează numai aspiraţiile sublime ale lor. Şi astfel durerea însoţeşte întotdeauna cîntecul evocator, căci ea este consecinţa conştiinţei trecerii ireversibile şi a bătăliilor pierdute de umanitate de-a lungul întregii istorii[8].

Ultima răsplată acordată de zei este enunţată în următorii termeni de către soare :

„Rămîi de-apururi tînăr, cu tot pămîntu-n cale
şi nemurirea fie umbra gîndirii tale"

(Vol. V, p. 472, v. 325—326).

Cu alte cuvinte, prin sentinţa divină i se hărăzeşte poetului soarta de a întui prin gîndirea sa eternitatea universului şi de a o zugrăvi în cîntec, căci „nemurirea" îi urmează ca „o umbră" gîndirea ; umbra înseamnă proiecţia efemeră a unei realităţi astfel încît prin cîntec poetul realizează o efemeră proiecţie a veşniciei cosmosului. Omul care aude cîntecul are doar o palidă viziune, imitaţie de gradul trei, pentru a ne exprima în termeni platonici, a lumii intuite de gîndirea poetului.

---

[8] Pentru filozofia istoriei a lui Eminescu, cf. studiul nostru *Viziunea eminesciană asupra istoriei în poemul „Memento Mori"*, în „Revista de istorie şi teorie literară", Bucureşti, 1969, 18, 4, p. 605—612.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar dacă premărirea zeilor a primit o asemenea răsplată, blestemarea lor nu poate rămîne nepedepsită. Poetul nu va putea vedea frumusețea eternă, căci sentința zeilor îl condamnă la orbire :

„Și stinși și reci să fie sub frunte ochii tăi
căci în a ta vorbire ai blestemat pe zei"
(Vol. V, p. 472, v. 331—332).

Sentința este adusă la îndeplinire tot de Soare ; Sarmis orbește privind lumina strălucitoare către care va aspira de aici înainte fără încetare dar și fără posibilitatea de a o mai vedea în timpul vieții. Pare a fi asemenea prizonierului din peștera lui Platon, care dezlegat din lanțuri și întors brusc spre lumină orbește de strălucirea prea puternică cu care nu fusese de loc obișnuit. Greșeala de care Sarmis s-a făcut vinovat este neînțelegerea frumuseții cosmosului creat de Zamolxe. Universul oferă spectacolul armoniei eterne și îi dă celui care știe să-l contemple, liniștea spirituală. În finalul fragmentului care ne-a preocupat, Sarmis orb aude muzica divină prin care este invocat cosmosul cu întreaga sa armonie, singurul care i-ar putea readuce liniștea sufletească :

„Ca norul minții sale pe veci să fie șters
cu bolta ta de stele cobori o, Univers !
În propriul tău nume te'nvoc albastre dom
pătrunde cu-a ta pace suflarea unui om".
(Vol. V, p. 474, v. 341—344).

Poetul este deci în viziunea lui Eminescu creatorul capabil, asemenea lui Orfeu, de a atrage orice prin cîntec, pînă și istoria ; el nu poate vedea frumusețea lumii reale ci doar o intuiește prin gîndire ; opera sa va fi sinteza aspirațiilor de a atinge echilibrul zonelor uranice, întrerupte deseori de îndoieli, pe care numai moartea i le va stinge. Abia atunci el va putea contempla universul frumuseților eterne, căci depus în fundul mării înghețate ochii săi vor reînvia și abia atunci va putea înțelege armonia desăvîrșită a lumii create de Zamolxe :

„Acolo-n fundul mării sub frunte-ți ochi să nască
de-a pururi măreția-mi din ceruri s-o privească.
Aurora boreală și stele lucitoare
Să lumineze tainic mormîntul tău în mare".
(Vol. V, p. 475, v. 349—352).

Le mythe d'Orphée dans la poésie d'Eminescu,...

Dans les oeuvres poétiques de Mihail Eminescu le mythique chantre Orphée apparait en deux hypostases : selon la première, le fils de la muse Calliope symbolise l'esprit humaine devenu conscient de l'irréversibilité de la mort. Orphée, qui par son chant divin avait animé la matière sans vie, a eu l'illusion que par les accords de sa lyre il pourra ressusciter Eurydice, donc qu'il pourra triompher de la mort. L'échec lui révèle que la loi de la disparition est inexorable, tandis que les éléments de l'univers offrent seulement l'illusion de l'éternité. C'est pour cette raison qu'Eminescu présente dans le poème *Memento mori* Orphée

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

avec la lyre brisée, et le regard ténébreux ; en jettant sa lyre dans les flots il met fin à la civilisation grecque, car elle a représenté l'effort vain de réaliser l'éternité par l'art ; l'échec d'Orphée est le témoignage de la défaite de la civilisation grecque en face de la mort.

Selon la seconde hypostase Orphée apparait en qualité d'évocateur des temps révolus. L'aède gète Sarmis du poème dacique *Les jumeaux* reçoit des dieux le pouvoir magique d'attirer par son chant les peuples, les îles, les vagues de la mer, donc il reçoit les dons d'Orphée ; en plus il pourra par son chant attirer les temps jadis, les peuples disparus, les légendes. Si le premier symbole se trouve aussi chez d'autres auteurs (par exemple dans la tragédie de Sénèque *Hercules Oetaeus*) l'utilisation du mythe d'Orphée pour souligner la force du poète de ressusciter les temps révolus est une image originale d'Eminescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Motive literare din „Craii de Curtea-Veche" în context comparatist

Mircea Berindei

1. Veacul al XVIII-lea

„Cînd epoca în care un om de talent e silit să trăiască e plată și stupidă, artistul este, chiar fără știrea lui, urmărit de nostalgia unui alt veac"[1].

Aceste cuvinte ale scriitorului francez J.-K. Huysmans[2] încearcă să explice una dintre cauzele posibile ale paseismului manifestat de către acei oameni de gust pe care orînduirea social-politică a vremii lor îi nemulțumește. Mateiu Caragiale era unul dintre aceștia. Veacul în care trăia i se părea „plat și stupid". Dovadă, între altele, pasajul din *Craii de Curtea-Veche* în care, vorbind despre moartea lui Pașadia, spune despre acesta că a avut norocul de a se fi stins înaintea primului război mondial, spre a nu fi silit, după aceea, „de a vedea că nu el, ci Pirgu avusese dreptate, de a-l vedea pe Pirgu însuși de mai multe zeci de ori milionar, însurat cu zestre și despărțit cu filodormă, pe Pirgu prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar, prezidînd o subcomisie de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor și oferind colegilor săi străini veniți în România cu pantahuza sau în „anchetă" o somptuoasă și sibarită ospitalitate în castelul său istoric din Ardeal"[3].

Această epocă postbelică despre care Mateiu Caragiale spunea în jurnalul său intim că este „a celei mai teribile crize" din viața sa, a fost tocmai răstimpul în care a scris *Cete trei hagialîcuri*, capitolul din *Craii* în care Pașadia, Pantazi și povestitorul cărții se complac în a se cufunda cu gîndul în trecut, „cu o reculegere mistică", dar nu fiecare în trecutul lui personal, ci toți trei într-unul comun lor, care este veacul al XVIII-lea, „nostalgic între toate", veac în care „craii" par să fi trăit laolaltă o viață anterioară. Ei își amintesc împreună de castele regești din acea

---

[1] J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Fasquelle, 1918, p. 239.

[2] (1848—1907).

[3] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în *Opere*, București, Fundația pentru literatură și artă, p. 187.

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 437—447, București, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

epocă, de aventurieri rămaşi celebri, de întîmplări galante şi de pagini de istorie sîngeroase, cortina evocărilor căzînd, odată cu ghilotina, peste capul doamnei de Lamballe.

Şi astfel, paseismul scriitorului sărac şi nemulţumit de epoca sa devine motiv literar în opera acestuia.

Acelaşi fenomen : nemulţumire faţă de prezent, urmată de întoarcere în trecut, cu fixare în veacul al XVIII-lea, devine motiv literar la Balzac. Romancierul francez îi pune pe bătrînii nobili din *Cabinet des antiques* (1838) să ridice în slăvi, în locul său, moravurile de pe la 1750, să istorisească orgiile micilor familii, nebuniile făcute pentru unele curtezane, festele jucate creditorilor, cu o nostalgie demnă de a „crailor" lui Mateiu Caragiale.

Scriitorul român introduce în romanul său o reprezentantă a secolului al XVIII-lea, pe tuşa Smaranda, „îmbrăcată în verde, o bătrînă puţintică la trup şi uscăţivă, cu păr cănit morcoviu, cu ochi spălăciţi albaştri"[4].

Tot o rămăşiţă a aceluiaşi secol e, la Balzac, în *La duchesse de Langeais* (1834) — roman inclus în *L'histoire des treize*, despre care scriitorul român pomeneşte în *Sub pecetea tainei* — prinţesa de Blamont-Chauvry, rămasă, aşa cum spune autorul, „în lumea feminină cea mai poetică ruină a domniei lui Ludovic al XV-lea"[5].

La fel, pentru a evoca frivolitatea distinsă a veacului al XVIII-lea, Puşkin se foloseşte, în *Dama de pică* (1834), tot de o bătrînă aristocrată, şi ea păstrătoare a tradiţiilor, şi ea o ruină care arborează o aceeaşi eleganţă perimată, ca prinţesa de Blamont-Chauvry şi ca tuşa Smaranda. În tinereţe fusese frumoasă şi trăise la Paris şi la Versailles în ambianţa curţii lui Ludovic al XV-lea. Acum, Hermann o priveşte pe această fostă „veneră moscovită", cum se dezbracă în faţa oglinzii, aşa cum Pantazi o observă pe tuşa Smaranda gătindu-se în oglindă între lumînările devreme aprinse.

La toţi aceşti scriitori bătrîna apare ca o reprezentantă întîrziată a veacului galant, sau ca un spectru al acestuia ; e o aristocrată veştejită dar impunătoare încă, lucidă şi spilcuită. Balzac o pune pe bătrîna prinţesă din *La duchesse de Langeais* să ia apărarea secolului luminilor. În acest scop ea rosteşte o adevărată pledoarie, plină de nostalgie, de forţă şi de culoare, din care redăm un scurt pasaj :

„Nici unul dintre Wertherii voştri n-ar fi străbătut Europa travestiţi în mămulari, ca să se închidă, riscîndu-şi viaţa şi sfidînd pumnalele ducelui de Modena, în camera de toaletă a fetii regentului. Nici unul dintre prăpădiţii voştri ofticoşi [...] nu s-ar ascunde ca Lauzun, vreme de şase săptămîni, într-un dulap, ca să-i dea curaj iubitei lui să nască. Era mai multă pasiune în degetul cel mic al domnului de Jaucourt decît în tot neamul vostru de zurbagii, care-şi părăsesc soţiile pentru nişte amendamente ! Găseşte-mi tu azi un paj care să se lase căsăpit şi îngropat sub o duşumea pentru că a venit să sărute degetul înmănuşat al unei Koenigsmark"[6].

---

[4] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, pp. 120—121.

[5] H. de Balzac, *Ducesa de Langeais*, în *Istoria celor treisprezece*, în româneşte de H. Grămescu, Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 241.

[6] *Ibidem*, p. 251—252.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mateiu Caragiale foloseşte acelaşi procedeu, în acelaşi scop. Pentru a reda atmosfera veacului al XVIII-lea, „craii" trec în revistă crîmpeie de întîmplări evocatoare :

„Noi care am văzut pe mult iubitul tîrîndu-se la picioarele marchizei, pe filozoful de la Potsdam scîncind după Kayserling şi pe Semiramida moscovită smulgîndu-şi părul la moartea lui Lanskoi /.../ întovărăşeam pe Belle-Isle la Frankfurt pentru alegerea împăratului, plecam cu Richelieu în peţit la Dresda, tocmeam la Paris pînze de Watteau pentru marele Frederic, duceam diamanticalele Elisabetei Petrovna să le şlefuiască la Amsterdam, porunceam la Malines horbote pentru Brühl" [7] etc., etc.

Procedeul înşiruirii de nume proprii pentru a evoca veacul al XVIII-lea îl mai întîlnim la alt admirator al acelui secol, la un scriitor pentru care Mateiu I. Caragiale avea slăbiciune, şi anume la J. Barbey d'Aurevilly. Într-una din nuvelele sale din ciclul *Les diaboliques*, vorbind despre bătrînul marchiz de Saint-Albans, care sub Restauraţie, cînd se petrece acţiunea povestirii, are aproape şaptezeci de ani şi e mare jucător de whist, scriitorul înşiră nume : „Cu cine nu jucase ? ... Jucase cu Maurepas, cu însuşi contele d'Artois [...] cu prinţul de Polignac, cu episcopul de Rohan, cu Cagliostro, cu prinţul de la Lippe, cu Fox, cu Dundas, cu Sheridan, cu prinţul de Galles, cu Talleyrand, cu Dracul, cînd se dădea la toţi dracii, în zilele cele mai rele ale emigraţiei" [8].

Din nostalgii şi preferinţe asemănătoare rezultă la unii scriitori, după cum vedem, motive literare analoage şi procedee de evocare comune.

La rîndul său, scriitorul J.-K. Huysmans, estet rafinat ca şi Mateiu Caragiale, face şi el elogiul veacului galant, remarcînd amprenta lăsată de acesta pe mobile : „Stilul Ludovic al XV-lea, scrie Huysmans în *À rebours*, se impunea celor delicaţi, celor epuizaţi mai ales de iritaţiile creerului, căci numai veacul al XVIII-lea a ştiut să învăluie femeia într-o atmosferă vicioasă, curbînd mobilele după forma farmecelor ei" [9].

Mateiu Caragiale aduce acelaşi secol în casa lui Paşadia, mobilată în stil rococo, cu o scară străjuită de sfincşi baroci, cu un salon ce-l aminteşte pe al cancelarului Kaunitz din palatul lui de pe Mariahilferstrasse, în aşa fel încît făcînd elogiul stilului în care sînt lucrate mobilele, scriitorul nostru îl face indirect şi pe acela al veacului respectiv. Nu numai atît, dar motivul veacului al XVIII-lea, atît de drag lui Mateiu Caragiale, mai este tratat în *Craii de Curtea-Veche* şi sub un alt aspect, căci Paşadia şi Pantazi, cărora li se adaugă autorul cărţii, pe de-o parte au nostalgia veacului al XVIII-lea occidental, iar pe de alta ei înşişi trăiesc într-un fel de veac al XVIII-lea, oriental de data asta, căci Bucureştiul în care îşi petrec ei zilele şi nopţile nu are nimic comun cu acela al anului 1910, an în care se desfăşoară acţiunea romanului şi, ca să luăm un exemplu tot din literatură, în care Felix Sima îşi consumă iubirea pentru Otilia.

---

[7] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 101—102.

[8] J. Barbey d'Aurevilly, *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, în *Les diaboliques*, Vienne, Manz, f.a., p. 191.

[9] J.-K. Huysmans, *À rebours*, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Craii" vieţuiesc mai degrabă într-un Bucureşti asemănător aceluia văzut de N. Filimon. Bucureştiul lui Mateiu Caragiale, cu birturile şi cu tripourile sale, cu delăsarea şi cu abjecţia ce domneau într-o anumită pătură a societăţii sale, ni-l evocă pe acela de iz fanariot al *Ciocoilor vechi şi noi*, iar Gore Pirgu e mai aproape de Dinu Păturică decît de Stănică Raţiu, din *Enigma Otiliei*.

Mateiu Caragiale semnalează în cartea sa acele resturi de apucături împămîntenite aici încă de pe vremea fanarioţilor, rămăşiţe de obiceiuri libertine ce aparţinuseră cîndva unei minorităţi de periferie urbană, şi a căror *morbidezza* l-a atras. E cazul să amintim că Barbey d'Aurevilly mărturisea o atracţie similară pentru „tot ce e mai excentric" [10], aşa cum se simţea atras, la fel ca Mateiu Caragiale, şi de dandysmul discipolilor lui George Brummel.

În *Craii de Curtea-Veche*, aşadar, rafinamentul apusean al veacului „nostalgic între toate" se îngemănează cu pitorescul dezmăţ levantin propriu aceluiaşi veac, ca o dublă pecete a trecutului, apăsată pe aceleaşi destine.

Scriitorul român a ţinut în mod special să sublinieze această dublă amprentă lăsată de veacul al XVIII-lea în Bucureştiul aşezat la răspîntie de drumuri, „*aux portes de l'Orient*", cum spune Raymond Poincaré în fraza pusă de Mateiu Caragiale pe frontispiciul *Crailor*, ca să-i evidenţieze intenţia, socotind că numai printr-o astfel de dublă evocare a secolului al XVIII-lea, occidental şi fanariot totodată, făcută într-un stil arhaizant, spre a fi în ton cu atmosfera paseistă a romanului, va putea reda cît mai fidel anumite moravuri din vremea sa, ce aparţineau trecutului, ce l-au atras tocmai pentru că aparţineau trecutului spre care tînjea cu toată fiinţa sa nemulţumită de prezent, şi din care va face climatul purgatoriului prin care trec de-a lungul cărţii, purtaţi de Pirgu, ca de un malefic Vergiliu, eroii săi preferaţi, Paşadia şi Pantazi.

2. Corupătorul

Depravarea şi moartea, prima borţoasă, iar cealaltă hîdă, par a fi semnele heraldice de pe blazonul imaginar al lui Gore Pirgu. „Stricat pînă la măduvă", cu «suflet de hengher şi de cioclu", cum ni-l recomandă autorul, Pirgu îl însoţeşte pretutindeni pe Paşadia în peregrinările lui nocturne. Îl împinge în cîrciumi, îl vîră în case deochiate, îl aruncă în braţele dezmăţului, cu voluptate şi cu cinism.

Gore Pirgu îl batjocoreşte pe Paşadia în fel şi chip, iar Paşadia, în loc să riposteze sau să-l evite, se lasă călăuzit de el prin lumea interlopă a Bucureştiului de început de veac.

Gore Pirgu e „înhăitat cu toţi codoşii şi măsluitorii", simte o „atragere bolnavă numai pentru ce e murdar şi putred" şi are „în sînge dorul vieţii de dezmăţare ţigănească de la noi, cu dragostele la mahala, che-

[10] V. scrisoarea lui Barbey d'Aurevilly din 15 aprilie 1843 adresată amicului său Trebutin, bibliotecar la Caen. In : Barbey d'Aurevilly, *Oeuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Plélade, 1966, 2 volume, vol. 2, p. 1420.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

furile la mănăstiri, cîntecele fără perdea, scîrboşeniile şi măscările". Astfel îşi caracterizează autorul personajul cel mai „viu" din întreaga sa proză.

Gore Pirgu aminteşte de Dinu Păturică prin stricăciune şi venalitate, aşa cum Stănică Raţiu, din *Enigma Otiliei*, aminteşte de Pirgu prin contrastul dintre lipsa lui de cultură şi de scrupule, şi ascensiunea rapidă de care are parte. Ca şi Pirgu, Stănică, după ce fură banii lui Moş Costache sub ochii acestuia, grăbindu-i moartea, « făcu politică ; declară că simte un „ritm nou", fu chiar prefect într-o scurtă guvernare, şi este acum proprietarul unui block-haus, pe bulevardul Tache Ionescu »[11], în vreme ce „unele gazete de şantaj îl acuză că patronează tripouri şi cercuri de morfinomani"[12]. La fel, lui Gore Pirgu „jocul de cărţi îi slujea de meserie"[13]. Iar maniera în care ne este prezentată ascensiunea lui Stănică ne-o aminteşte pe aceea în care Mateiu Caragiale ne-o înfăţişează pe a lui Pirgu [14].

Ridicarea celor doi în ierarhia socială are loc, în egală măsură, după terminarea primului război mondial.

Ni se pare semnificativ faptul că atît Mateiu Caragiale, cît şi G. Călinescu, cărora îl putem asocia pe Cezar Petrescu, atunci cînd introduc în roman motivul parvenitului îşi aleg drept moment al ascensiunii acestuia, perioada de după primul război mondial ; sau, nu pot vorbi de această perioadă fără a pomeni şi de îmbogăţirile rapide, de afacerismul şi de demagogia politică ce au caracterizat-o.

Dar Gore Pirgu nu ilustrează decît accidental motivul literar al parvenitului. El ar putea fi asemuit cu Stănică Raţiu mai curînd prin plăcerea, comună amîndorora, de a corupe, decît prin tendinţa de a parveni. Aşa cum Pirgu îi duce pe „craii" la Arnoteni, sau pe Paşadia la Raşelica Nachmansohn, aşa cum îl aruncă pe Maiorică în braţele unei femei bolnave, Stănică îl duce pe tînărul Felix Sima la Georgeta.

Pirgu este, prin excelenţă, corupător. Face parte din familia domnului Valmont, din *Les liaisons dangeureuses*. Numai că Valmont e un nobil trăit în saloanele franţuzeşti ale veacului al XVIII-lea, şi, ca atare, e lipsit de umorul mitocănesc al lui Pirgu. Valmont e diabolic, e odios, dar nu vulgar, dimpotrivă, rafinamentul comportării e haina de gală sub care îşi ascunde satanismul. Vorba fără perdea şi plăcerea de a corupe un om subţire, îl apropie mai degrabă pe Pirgu de Falstaff. Acesta din urmă e şi el un codoş care trage după el în lumea decăzută a Londrei pe prinţul moştenitor al Angliei, aşa cum Pirgu trage după el pe Paşadia „în mlaştinile viţiului", numai că Falstaff nu-şi îngăduie să fie necuviincios cu regalul său discipol întru ale desfrîului, aşa cum este Gore cu Paşadia, ci, dimpotrivă, îl linguşeşte. Numai cînd prinţul nu e de faţă, Falstaff îşi permite să-l ia în bătaie de joc. Falstaff e mîncăcios, mincinos şi lăudăros, cum nu e Pirgu. E laş, dar îi lipsesc răutatea şi josnicia ce-l carac-

---

[11] G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, Bucureşti, E.P.L., Biblioteca pentru toţi, 1967, 2 volume, vol. 2, p. 347.

[12] *Ibidem*.

[13] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 70.

[14] A se vedea pasajul reprodus la începutul acestui studiu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

terizează pe Pirgu. Falstaff e simpatic tocmai pentru că imoralitatea sa e ingenuă, pe cînd Pirgu e antipatic fiindcă e rău, cinic, capabil de orice mîrşăvie. Despre el se poate spune că întruchipează mahalaua care îngroapă în gunoi boierimea obosită, uzată, incapabilă să se redreseze în acele prime decade ale veacului al XX-lea. Sub acest unghi, Pirgu apare ca un produs naţional. Văzut, însă, într-o perspectivă mai largă, Pirgu capătă un caracter de universalitate. Ni-l aminteşte pe lordul Henry, celebrul corupător al tînărului Dorian Gray, sau pe Gaudet d'Arras, corupătorul din romanele lui Restif de la Bretonne.

Dar, mai mult decît atît : Pirgu e diabolic. „La bătrîneţe am să mă călugăresc", spune el o dată şi ne vine în minte zicala potrivit căreia „la bătrîneţe diavolul se face popă", iar apariţia sa de la sfîrşitul cărţii, în preajma „crailor", „în port bălţat de măscărici, scălămbăindu-se şi schimonosindu-se", cînd „ţopăia de-a-ndaratele, fluturînd o năframă neagră", este de asemenea, diabolică. Atunci cînd îl poartă pe Paşadia prin cîrciumi, Pirgu se aseamănă cu Mefistofeles conducîndu-l pe Faust în hruba lui Auerbach, iar cînd îl împinge pe acelaşi spre Ilinca Arnoteanu (poate singurul personaj fără pată al romanului), ni-l sugerează tot pe Mefistofeles îndemnîndu-l pe Faust să o seducă pe Margareta. La rîndul lui, Paşadia e, în felul lui Faust, un personaj damnat, înrobit corupătorului său, sau, mai curînd, ataşat acestuia printr-un legămînt, aşa cum vom vedea mai departe.

3. Depravarea

Este de remarcat că majoritatea personajelor din *Craii de Curtea-Veche* „poartă stigmatele declasării", ca să folosim expresia lui Mateiu Caragiale :

Paşadia „se prăvălise în desfrîu adînc, pînă la fund". Pantazi se zugrăveşte el însuşi : „ca să mă ameţesc, spune el, mă aruncai în vîltoarea vieţii de petrecere şi cu aşa avînt că am speriat cu desfrîul şi cu risipa Bucureştii". Maiorică Arnoteanu : „Mergea la alte femei, femei nu tocmai din lumea mare, de la care se întorcea fără leţcae şi uneori mototolit, zgîriat şi cu vînătăi". Mama lui Maiorică, Sultana Negoianu, nebună, e claustrată ca soţia domnului Rochester din *Jane Eyre* a Charlottei Brontë (1847), sau ca domnişoara Havisham din *Great Expectations* a lui Dickens (1860). Sultana Negoianu e ţinută ascunsă într-un turn de scînduri cîrpit cu tinichele, expresie a improvizaţiei, a delăsării, a prostului gust ce mai dăinuie pe alocuri în Bucureştiul de la 1910, şi pe care romanul le divulgă. Sultana Negoianu e o fostă „falnică amazoană" ce pe vremuri, spune autorul, reuşise „să înspăimînte cu luxuria principatele încă neunite". Desfrîul vieţii ei e evocat într-o singură frază : „tot atît de darnică de trupul cît şi de avutul ei, ca în furia mistuitoare a unei turbe, făcuse să se dea în el iama, împărăteşte, şi tot încă nesătulă şi-l spurcase pînă şi cu dulăii"[15]. Tot într-o singură frază ne este relatat şi efectul depravării, răsplata imanentă pe care Sultana Negoianu a primit-o pentru anii ei de luxurie : Ca Ofelia „într-o dimineaţă de toamnă din 1857, fusese găsită

[15] Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, în *Opere*, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rătăcită despletită şi despoiată la Herăstrău pe malul lacului"[16]. Demne urmaşe ale Sultanei sînt nepoatele ei, Mima şi Tita Arnoteanu. Celei dintîi „bătăioasă şi pornită, i-era destul să vază un bărbat ca să necheze şi să-i sară de gît"[17]. Tot ea : „seara se dezbrăca într-adins cu perdelele ridicate şi popii cînd venea cu botezul îi ieşea înainte în pielea goală"[18]. Cea de-a doua : „îşi da poalele peste cap numai la întuneric"[19]. Mai departe : Raşelica Nachmansohn „era îndeobşte cunoscută frenezia crudă cu care aceasta se deda la o anumită voluptate şi care îndreptăţea porecla de „lipitoare" ce-i dase Gorică"[20]. Poponel : „în făptura sa /.../ sălăşluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie, sufletul uneia din acele slujnice împuţite ce dau tîrcoale seara, cazărmilor"[21]. În sfîrşit, Pena Corcoduşa, e „bătrînă şi veştejită, cu capul desbrobodit şi numai zgrenţe toată, cu un picior desculţ /.../ o făptură a iadului. Beată moartă, vărsase pe ea şi o trecuse neputinţa". „Îndeletnicirea ei era să scalde morţii. Fusese şi la balamuc mai demult". Pena pare că descinde din epavele lui Charles Baudelaire :

Sous des jupons troués et sous de froids tissus
Ils rampent, flagellés par des bises iniques[22],

spune autorul *Florilor răului* despre bătrînele lui decăzute, bieţi monştri în felul Penei, pentru care poetul francez manifestă, ca şi Mateiu Caragiale, o deosebită compătimire :

Ces monstres disloqués furent jadis des femmes[23].

Cît priveşte motivul depravării, acesta e vechi în literatură. De la *Satyriconul* lui Petroniu, la *Le crime des riches* al lui Jean Lorrain, s-au îndreptat de către scriitori, în fiecare veac, şi poate că în fiecare ţară, numeroase săgeţi împotriva deşănţării, dar mai cu seamă în „nostalgicul" veac al XVIII-lea, după 1750, în Marea Britanie şi cu deosebire în Franţa, săgeţile de acest fel au fost mai numeroase ca oricînd. Atmosfera coruptă a veacului galant este prezentă în romanele epistolare ale lui Richardson şi în scrierile lui Diderot, în memoriile lui Casanova de Seingalt şi în literatura marchizului de Sade, în cărţile abatelui Prévost şi în autobiografiile romanţate ale lui Restif de la Bretonne. Acesta din urmă, în romanul său *Le paysan et la paysanne pervertis*, la fel ca Mateiu Caragiale în *Craii de Curtea-Veche*, înfăţişează cititorului o galerie vastă de personaje depravate, în care predomină figura călugărului Gaudet d'Arras, seducător în felul lui Pirgu, dar în stilul rafinat al epocii lui. Gaudet e unul dintre demonii literaturii universale. Perverteşte sufletele cinstite ale tinerilor Edmond şi Ursule, naivi veniţi de la ţară, care îl admiră fără rezerve şi fac din el mentorul lor. În *Dernière aventure d'un*

---

[16] *Ibidem*, p. 164.
[17] *Ibidem*, p. 160.
[18] *Ibidem*, p. 161.
[19] *Ibidem*, p. 161.
[20] *Ibidem*, p. 186.
[21] *Ibidem*, p. 105.
[22] Charles Baudelaire, *Les petites vieilles*.
[23] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

homme de quarante-cinq ans, a aceluiaşi Restif, este vorba despre o mamă care-şi împinge fiica pe drumul dezmăţului.

Laclos, în *Les liaisons dangeureuses* îmbină, de asemenea, magistral, corupţia cu depravarea. Perechea Valmont — doamna de Merteuil e demnă de Gaudet d'Arras şi de Gore Pirgu.

În veacul al XIX-lea motivul depravării este reluat cu o scandalizantă strălucire, între alţii, de Barbey d'Aurevilly, în cele şase nuvele ale sale din culegerea intitulată sugestiv *Les diaboliques* (1874). Cartea a stîrnit o vie rumoare la apariţie, iar în anul următor exemplarele existente încă au fost ridicate şi distruse. Într-adevăr, povestirile incluse sînt îmbibate cu idei morbide, expun cazuri neobişnuite de desfrîu muiat în sadism şi în crimă, şi se pretind autentice. Această demascare a unor cazuri petrecute în realitate vizează corupţia unei societăţi. Este un cap de acuzare adus veacului al XIX-lea, cu atît mai mult cu cît marea majoritate a personajelor au fost, pare-se, identificate.

Acelaşi motiv al depravării este dus mai departe, în literatura franceză, de Jean Lorrain, scriitor de mîna a doua, a cărui proză era şi ea bine cunoscută lui Mateiu Caragiale. „Ţi-aduci aminte, spune conu Rache, în *Sub pecetea tainei*, cu ce furie au bîntuit în Apus la sfîrşitul veacului trecut şi la începutul celui curgător, furturile de giuvaericale. Făcîndu-le cronica, ţaţa de Lorrain n-a trebuit să adaoge mai nimic din închipuire"[24]. Dar nu numai de hoţii se ocupă Jean Lorrain, ci şi de dezmăţuri şi de crime, aruncînd asupra clasei aristocrate din *la belle époque* o lumină sinistră.

Întrebarea care se poate pune este ce anume l-a determinat pe scriitorul român să devină admiratorul unor Restif, Barbey sau Lorrain, cronicari ai depravării, şi să devină el însuşi cronicarul lumii decăzute a epocii dintre 1910—1920?

Răspunsul ni-l dă chiar Mateiu Caragiale, în *Craii de Curtea-Veche*: „Am avut de altfel neplăcerea — îi reproşează Paşadia — să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă şi nu ţi-aş găsi scuză nici cînd aş şti că e numai pentru a face studii, a lua „schiţe", fiindcă ar însemna să plăteşti o marfă mult prea vilă afară din cale de scump"[25]. Scriitorul confirmă această constatare a lui Paşadia, cu alt prilej: „Sînt fiinţe, spune el, care prin cîte ceva, uneori fără a şti ce anume, deşteaptă în noi o vie curiozitate, aţîţîndu-ne închipuirea să făurească asupra-le mici romane. M-am mustrat pentru slăbiciunea ce-am avut de asemenea fiinţe, nu destul de scump era s-o plătesc în pătania cu sir Aubrey de Vere?"[26]. Sau, vorbind despre acesta din urmă, în *Remember*, Mateiu Caragiale mărturiseşte din nou: „L-am crezut una din acele făpturi excepţionale, străine de omenire, pentru care am resimţit întotdeauna o vie atragere"[27]. Numai că la Mateiu Caragiale motivul depravării nu este folosit, ca la alţi scriitori, numai pentru a prezenta lectorului o frescă de moravuri, sau o satiră socială. Scriitorul nostru priveşte cu amărăciune „încanalierea" personajelor sale îndrăgite, Paşadia

[24] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 227.
[25] Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p. 144.
[26] *Ibidem*, p. 85.
[27] Mateiu I. Caragiale, *Remember*, în *Opere*, p. 37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

şi Pantazi, „încanaliere" ce culminează spre sfîrşitul romanului cu încăierarea acestora, în văzul lumii, pentru o femeie. Îndemnat de Pirgu, Paşadia e de acord să o seducă pe Ilinca Arnoteanu, iar Pantazi, aflînd, intervine vijelios pentru a salva onoarea aceleia care i-o amintea pe Wanda. Scena se petrece în casa deochiată a Arnotenilor. Această încăierare grotescă pune vîrf înjosirii la care pot ajunge doi oameni înzestraţi cu însemnate daruri ale spiritului. Ea este, totodată, ultima lor experienţă abjectă, căreia îi urmează visul povestitorului, vis ce pune într-o lumină nouă motivul atît de pe larg expus pînă atunci, al degradării. Perioada de dezmăţ străbătută de „crai" în compania demonică a lui Pirgu, aşa cum reiese din visul povestitorului, are drept scop, pe un *arrière-plan* abia sugerat, purificarea lor. Înţelegem din finalul cărţii că abjecţia „crailor", pe care am urmărit-o de-a lungul romanului nu a fost gratuită, ci, dimpotrivă, a jucat pentru Paşadia şi Pantazi, rolul unei *catharsis*, cadrul acţiunii, acel fals veac al XVIII-lea, fiind locul încercărilor, iar timpul în care se desfăşoară acţiunea fiind acela al încercărilor. Romanul, ce părea a fi o frescă de moravuri apare, după visul povestitorului, ca relatarea ispăşirii printr-o degradare voluntară, a unora care au păcătuit mult şi greu, din trufie.

4. Izbăvirea

Motivul izbăvirii prin înjosire este, aici, expresia artistică a unei realităţi vechi de cînd e lumea. După ce-şi ucide copiii în timpul unei crize, Heracle săvîrşeşte douăsprezece munci pentru Euristeus. După ce-l omoară pe Ifitos, e vîndut rob Omfalei care-l umileşte atîta cît poate. La moartea eroului, zeii îi iartă fărădelegile ţinînd seama de încercările pe care le-a suferit. În *Parsifal*, drama lui Richard Wagner, Kundry îşi ispăşeşte păcatele, umilindu-se. Îi slujeşte pe pelerini; le spală picioarele. „Trebuie să accepţi suferinţa, ispăşirea, ca mijloc de a-ţi răscumpăra crima" îi spune Sonia lui Rascolnicov. Acesta se predă şi răscumpărarea lui se face prin suferinţe. Una dintre cele mai grele pentru el nu e nici munca forţată, nici hrana din închisoare, nici lanţurile, ci umilinţa de a avea capul ras şi de a purta haina vărgată a deţinuţilor, aşa cum pentru eroii lui Mateiu Caragiale suferinţa cea mai grea e umilinţa de a se lăsa batjocoriţi de Pirgu şi de a vieţui prin cîrciumi şi prin case defăimate. Huysmans alege pentru Des Esseintes, ca mijloc de purificare după o viaţă libertină, izolarea printre cărţi, mobile, parfumuri şi flori rare. Dar recluziunea într-un mediu suprasaturat de artă se dovedeşte ineficace şi, în pragul nebuniei, eroul se întreabă dacă nu cumva îi rămîne de ales între sinucidere şi călugărie, spre a scăpa de cercul malefic al obsesiilor şi insatisfacţiei.

Mateiu Caragiale preferă pentru eroii săi umilinţa degradării, socotind-o, în cazul acestor esteţi trufaşi şi decadenţi, ca suprema lor suferinţă şi ca atare, singura eliberatoare. Scriitorul, în privinţa asta, alege soluţia clasică, recomandată de toate sistemele de morală în virtutea ideii, confirmate de practică, că suferinţa morală a celui pedepsit este salutară, adeseori, acestuia şi contribuie la îndreptarea lui.

Aşa ne explicăm de ce Paşadia şi Pantazi se complac în a asculta cum viorile îngînă valsul trist al vieţii lor irosite, sau în a-şi petrece serile aşa cum ştim.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aşa ne explicăm acea vieţuire dureroasă „fără nădejde şi fără ţel" acceptată de Paşadia, precum şi acea „voluptate în a se aţîţa şi suferi" de care dă dovadă Pantazi.

Aşa ne explicăm de ce Pantazi întîrzie printr-un Bucureşti al plăcerilor sordide, în loc să se îndrepte cît mai grabnic spre acel „colţ lusitanian de rai" pe care şi l-a cumpărat, pentru a gusta acolo odihna apusului de viaţă. Căci ce altceva decît nevoia de ispăşire a unor nelegiuiri mai vechi, ca aceea a unui testament dosit, de pildă, l-ar determina pe acest om „pătimaş după Frumos şi adăpat la izvorul tuturor cunoştinţelor, care citea în original pe Cervantes şi pe Camoens" să-şi petreacă serile în birtul din Covaci? Argumentul vînzării proprietăţilor sale imobiliare din Bucureşti, pentru care e purtat de opt luni cu vorba de „nişte pîrliţi de negustoraşi" nu rezistă, pentru că păcura pe acţiuni de la Amsterdam e aceea care îi aduce lui Pantazi peste trei sferturi din venit. Şi chiar dacă l-ar reţine la Bucureşti afacerile, nimic nu l-ar putea sili pe acest om inteligent, nobil, cult şi sensibil să-şi omoare timpul în mod vulgar, decît nevoia de ispăşire prin abjecţie, adică tocmai prin ceea ce-l dezgustă mai mult pe un rafinat.

Aşa ne explicăm faptul că numai după încăierarea lor cea de pomină, care pune vîrf înjosirilor, autorul le încheie perioada purificatoare. Povestitorul are acum revelaţia răscumpărării sale şi a prietenilor săi, în acel vis care a rămas, spune el, cel mai frumos din întreaga sa viaţă.

Povestitorul cărţii se vede împreună cu Paşadia şi cu Pantazi, cîteşi trei mari egumeni înveşmîntaţi în lungi mantii, slujind pentru cea din urma oară slujba vecerniei. Primirea „craiilor" în rîndurile „tagmei prea senine", în preziua morţii lor, e semnul izbăvirii. „Aşteptam ca surghiunul nostru pe pămînt să ia sfîrşit", spune povestitorul. Viaţa pe care a dus-o în ultima vreme cel puţin, împreună cu „craii", îi apare, aşadar, povestitorului ca fiind un timp de ispăşire, un surghiun care s-a terminat, o cale pe care au mers pînă la capăt, un drum spre Montsalvat, pe care l-au parcurs.

Înţelegem că Paşadia moare iertat, la capătul acestei perioade purgatorii, şi că Pantazi, schimbat la faţă, „ras şi cu barbeţi scurţi", părăseşte ţara răscumpărat, îndreptîndu-se spre ţărmul îmbălsămat cu miresme, unde şi-a rezervat un loc printre orhidee înflorite în grădini atîrnate, şi printre „stupi de albine şi ape vii", simţindu-şi sfîrşitul aproape.

✱

Urmărind prezenţa şi rostul cîtorva motive literare de circulaţie universală în *Craii de Curtea-Veche* nu ne-am pronunţat în nici un fel cu privire la eventuale influenţe suferite de artistul român, mulţumindu-ne să semnalăm asemănări, concordanţe, paralelisme, afinităţi de structură sufletească, aspiraţii, gusturi şi dezgusturi ce le avea comune cu ale altor scriitori. Ni s-a părut hazardat de stabilit cu siguranţă ce şi cît un autor datorează altuia, precum şi de ce natură sînt asemenea datorii. Am preferat ca, din felul cum un motiv apare într-o operă sau în alta, să încercăm a face unele presupuneri cu privire la optica de clasă, la nuanţele sensibilităţii, la viziunea artistică, la zonele de cultură şi la adîncimea cugetării scriitorilor respectivi.

Comparînd unele din motivele existente în *Craii de Curtea-Veche*, cu motive similare din operele scriitorilor pe care Mateiu Caragiale şi i-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

simțit aproape, am putut constata, de pildă, că atracția scriitorului român spre fastul veacului al XVIII-lea este datorat, ca și în cazul lui Balzac, mai degrabă neaderării sale la condițiile social-economice ale epocii în care a trăit, decît unei prețiozități literare.

Făcînd unele apropieri între *Craii* și *Les diaboliques* am văzut că atît Mateiu Caragiale cît și Barbey d'Aurevilly, la fel de pasionați după cazuri stranii și după personaje tarate, nu sînt niște apologeți ai nobilimii, cum s-ar părea la prima vedere, ci, dimpotrivă, niște demascatori ai stigmatelor unei aristocrații surprinse în perioada ei de declin, așa cum era cea franceză pe vremea lui Barbey, și cea românească în preajma primului război mondial.

Din confruntarea felului în care motivul corupătorului a fost tratat în *Craii* și în alte romane, au ieșit în evidență afinitățile elective ale lui Mateiu Caragiale cu proza veacului al XVIII-lea și în special cu aceea a lui Restif de la Bretonne.

Am văzut, de asemenea, marea originalitate a scriitorului român în ce privește modul în care abordează tema depravării, căreia îi dă un sens dramatic, legat de neliniștile cele mai grave ale sufletului omenesc.

În sfîrșit, am putut constata la autorul *Crailor*, dacă nu o tehnică perfectă a romanului, în tot cazul una cît se poate de sigură a evocării, însoțită de un gust artistic desăvîrșit și de un simț foarte rafinat al limbii, calități scriitoricești care asigură lui Mateiu Caragiale un loc de cinste nu numai în literatura noastră, dar și în cea universală.

Quelques motifs littéraires du roman *Craii de Curtea-Veche* en contexte comparatiste

On y compare certains motifs littéraires développés dans le roman de Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche* (Les Seigneurs de l'Ancienne-Cour) avec les mêmes motifs traités par d'autres écrivains appartenant à des littératures nationales différentes, et surtout à la littérature française.

L'auteur de l'article remarque que des traits psychologiques pareils, ainsi que des circonstances de vie semblables, ont souvent comme résultat des concordances frappantes dans la création artistique de certains romanciers.

Ces concordances, qui consistent entre autres dans le choix des mêmes motifs littéraires, trahissent une communion spirituelle entre des écrivains appartenant à des cultures et à des époques différentes et contribuent à la connaissance des liaisons discrètes qui les unissent au delà des pays et des siècles qui les séparent.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fidelitatea și libertatea traducerii

Adriana Mitescu

Orice traducere, și în mod deosebit aceea de poezie, este victima unui paradox; pe de o parte, traducerea ameliorează, dacă nu ambiționează să înlăture, deosebirile dintre cele două limbi; pe de altă parte le accentuează în mod izbitor. Din acest punct de vedere s-ar putea observa că scopul primordial al edițiilor bilingve consacrate poeților români clasici și contemporani este acela de a informa, de a-i apropia, de a-i face cunoscuți cititorului străin. Cele mai multe dintre aceste traduceri tind spre a mijloci *comunicarea*, adresîndu-se unor cititori care nu posedă înțelegerea originalului. Aici se deschide o problemă esențială și din punctul de vedere al teoriei traducerii și mai ales din acela al rezultatelor ei. Scopul de a face cunoscută poezia românească poate fi cel mai bine slujit, fixîndu-se ca principal obiectiv nu atît mijlocirea informației, comunicarea acesteia, ci sesizarea poeticului. Pentru redarea poeticului, originalul trebuie supus unor transformări. O asemenea transformare care nu poate fi decît literară nu este arbitrară, ea fiind reglementată de producerea într-o altă formă verbală a metonimiei și metaforei. Dar asta, în măsura în care traducătorul își propune să redea poeticul unui text, devenind el însuși un poet și abandonînd calea mai lesnicioasă a traducerii explicative, pentru a găsi o altă ecuație verbală. Conflictul care se invocă, devenit deja un loc comun în teoriile asupra traducerii, este acela dintre sens și emoție, dintre exactitate și armonie, dintre semnificația denotativă și conotativă a cuvîntului. Dar practic, în virtutea faptului că limbile sînt înrudite, ele coincid într-un plan ideal de universalitate a gîndirii și simțirii omenești. Se poate observa în exemplele strălucite de traduceri: Hölderlin, Ștefan George, Baudelaire, Pound, Ion Pillat, Ion Vinea, Al. Philippide, L. Blaga, I. Barbu, Vladimir Streinu, că semnificațiile conotative ale cuvîntului poetic pot fi „ocrotite" dacă poetul traducător își propune să reproducă, să refacă alveola verbală a imaginii și contextul lingvistic al cuvîntului. Traducerea devine astfel imaginea unui sistem echivalent de relații, oglindiri și corespondențe semantice. Se poate spune, pe bună dreptate, că traducerea este un proces de creație, dar în sens invers. Astfel, pe cîtă vreme poetul scrie fără să știe foarte clar cum va fi poemul său, traducătorul

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 449—457, București, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

trebuie să ajungă la același rezultat, avînd sub ochi poemul original, pe care îl transmută într-un alt poem.

A informa publicul străin asupra lui Eminescu, Blaga, Bacovia, Arghezi, Ion Barbu, Philippide, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, înseamnă alcătuirea unor poeme asemănătoare cu originalul și totodată apte de a intra în corespondență cu poeme frecventate de respectiva comunitate cititoare. S-ar putea spune că prin traducere originalul dispare ca atare pentru a se regăsi într-o altă existență, într-o altă formă, mutuală și mereu reînnoită fecundare. Ar fi o mare dramă ca mesajul de impresii și intuiții să rămînă prizonierul fatal al unei alcătuiri verbale imobile. Să observăm că și în interiorul aceleiași limbi o poezie suferă o neîntreruptă „traducere", impusă de dinamica istorică și estetică a limbii. Există o copilărie, o prospețime și o maturitate tîrzie a cuvintelor conservate într-un text poetic. Ce diferență între limba *Povestirilor din Canterbury* față de engleza lui T. S. Eliot, sau față de aceea a lui Dylan Thomas, sau între *Infernul* și *Paradisul* lui Dante, față de *Inni sacrali* de Manzoni sau *Ossi di sepia* a lui Montale; sau ce diferență între limba poeziei lui Eliade Rădulescu față de Eminescu și față de Blaga? Ceea ce părea tendință stilistică într-un moment poate să cadă în desuetudine la o altă vîrstă poetică și, dimpotrivă, inițiative personale, adevărate miracole, se pot naște din latente sedimentări lingvistice.

Opera este deci *unică* dar nu *izolată* nici în interiorul limbii naționale, nici în realitatea translingvistică, ea trăind în *relație*, în subterană comunicare cu alte opere care o preced și o urmează. Astfel mi se pare că principala dificultate care se ridică în fața tălmăcirii poeziei lui Lucian Blaga în italiană [1], este aceea a încadrării limbii poetice a originalului într-o succesiune stilistică a poeziei italiene. Tendințele stilistice prefigurate de Pascoli și apoi experimentate de crepusculari, rondiști și ermetici și de poeți ca Ungaretti, Carducci, Saba, Montale, alcătuiesc limba poetică a acestui secol, determinînd momentul autentic și necesar a ceea ce s-a numit „Storia della Parola". În cazul de față, nu interesează în primul rînd fidelitatea față de text, traducerea exactă a originalului, ci imaginarea unei *tendințe* stilistice în funcție de viața intimă și poetică a eului blagian și, totodată, în funcție de momentul limbii literare și registrele acesteia : limba majoră, aulică, aristocratică, limba recentă *koinè*, limba minoră, vorbită, limba dialectală. Alegerea vocabularului poetic în funcție de aceste nivele ale limbii presupune o conștiință polemică a limbii poetice echivalentă cu o invenție poetică. Din acest punct de vedere, versiunea lui Mariano Baffi din Lucian Blaga se menține la un nivel corect de transmitere a sensului, fără rafinamente și efecte lingvistice și fără subtile alegeri de vocabular și *exploits* stilistice. În general, traducătorul e mai puțin sensibil la transformările stilistice ale limbii poetice mînuite de poeții italieni înșiși, de un Montale de pildă, cu care Blaga cred că ar avea comun sensul cosmic iluminat într-un obiect umil din natură și apoi respirația metafizică a intuițiilor exprimate în perioade sintactice largi. Fără o încadrare pe cît posibilă în stilistica limbii împrumutate, originalul, chiar exact transpus, rămîne suspendat fără pămînt și timp.

---

[1] Lucian Blaga, *Nouăzeci de poezii (Novanta liriche)*, București, Ed. Minerva, 1971.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Așadar, nu trebuie să vedem neapărat un conflict ce ar menține o fatală confuzie între pluralitatea limbilor și unicitatea operei, ci, mai degrabă, un ansamblu de *relații* însoțite de revelatoare corespondențe și abisale identități. Asta dovedește că limbile nu sînt chiar atît de deosebite unele față de altele, înrudindu-se prin ceea ce vor să exprime.

De fapt, mult dezbătuta problemă a dificultății unei traduceri se bazează pe o realitate inerentă, și anume : faptul că raportul conținutului față de limbă formează în original o unitate ; pe cîtă vreme în traducere ne aflăm în fața unei discrepanțe sau a unei unități temporare, de cele mai multe ori ea fiind mai mult indicată, presimțită. Astfel, versiunile în diferite limbi ale unui original, de pildă, Eminescu în franceză, germană, rusă, italiană și spaniolă, pune în evidență accidentale discrepanțe de transpunere, care însă la o privire înaltă se șterg, originalul întregindu-se și înălțîndu-se în zarea unei limbi pure, ca o esență a celorlalte. „Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité sur terre des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même materiellement la verité". Iată șansa dilematică a creației ca și a traducerii, care e o creație derivată, ideativă, așa cum observă Mallarmé în textul citat, punîndu-se astfel problema acelei limbi esențiale ridicată deasupra contradicțiilor particulare, acea limbă singura adevărată. Intuiția acestei limbi pure a traducerii o are Aurel George Boeșteanu traducînd din Philippide, continuînd delicat imaginea poetică a originalului : „L'espérance d'un but auquel j'aspire / Depuis longtemps stimulait mon ardeur, / Quel but est-ce donc ? Difficile à dire... / Si un jour je le pouvais, par bonheur,/ Je voudrais, oui, en rêve le traduire, / Langue où pensée et parole sont sœurs (Nădejdea unui țel de mult promis/ Stîrnise căutarea mea-ncordată./ Ce țel anume ar fi greu de zis / Și dacă l-aș putea rosti vreodată, / Ar fi în limba ce-o vorbești în vis / Cînd cugetu-i și vorbă totodată)". Parafrazînd cuvintele poetului am putea spune că „tainicul țel" al lui Aurel George Boeșteanu este acela de a traduce cu intenția să trezească în limba străină ecoul originalului pe care-l ademenește cît mai adînc în hățișurile limbii împrumutate. Rezultă un Philippide nou, un Philippide de o gravitate demonică, oscilînd între nostalgia clasicității și satanismul romantic al visului desfășurat în viziuni monstruoase și absurde. În franceză ne apare un Philippide, între Racine și Baudelaire, virtuțile amîndurora fiind prefigurate în starea pustiitoare a modernului rătăcind pe coordonatele Timpului. Vigoarea suferinței, a melancoliei și damnării este semnul modernității spre care sînt absorbite sugestiile livrești anterioare. Una dintre exemplarele piese pe care ni le oferă A. G. Boeșteanu, *Me voici aux confins (La marginea de noapte a vieții)* este o traducere realizată dinlăuntrul originalului, astfel încît unele versuri se continuă ca un ecou în textualitatea variantei franceze. Originalul e transformat, înălțîndu-se la frontiera nocturnă a recreației, oferind o neîncetată și reversibilă oglindire între original și traducere : „Me voici aux confins ennuitées de la vie / Depuis longtemps déjà je voulais arriver / Aux rivages du long sommeil où tout s'oublie ! / Et me voici le cœur, enténébré / Par la poussière de tant d'instants, d'heures mortes, / Où des rêves altiers se sont lors reflétés /(Ces rêves qui au loin, amassés en cohortes, / Dorment dans les tréfonds

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

du passé avorté) ... Et dés lors la moisson des souvenirs commence, / Le passé jusqu'au loin étend ses steppes denses / À la couleur d'azur, baignant dans le crachin : / Royaume curieux du soir et de l'automne / Où la sœur du sommeil arbore une couronne / Et où le temps ressemble à mes sources d'antan. — La marginea de noapte a vieții m-am oprit / De multă vreme tot voiam să ajung / La țărmurile somnului cel lung ! / Și iată-mă cu sufletu-nnegrit / De pulberea atîtor clipe moarte / În care visuri mari s-au oglindit / (Acele visuri care dorm departe / Prin funduri de trecut neizbutit) ... Culesul amintirilor începe, / Trecutul își întinde albastrele lui stepe / Învăluite-n negură mereu : / Ciudat tărîm de seară și de toamnă / În care Sora Somnului e doamnă / Și vremea e o apă stătătoare / Dar eu trec mai departe spre vechile izvoare"[2].

Reverberațiile imagistice de care vorbeam dau o sonoritate profundă și nobilă originalului, ex. : „confins ennuitées de la vie" ; accentuări care înalță textul, ex. : „aux rivages ... où tout s'oublie", „le cœur noirci, enténébré", „rêves altiers" pentru „visuri mari" care nuanțează noblețea aspirațiilor către absolut ; sau tot despre visuri precizarea „amassés en cohortes" absentă din text, dar în acord cu poetica lui Al. Philippide. De asemenea „steppes denses" e mai pregnant decît „stepele albastre". O singură minoră scăpare „royaume curieux", unde „étrange" sau „bizare" (cu ecou baudelairian ar fi fost poate mai sugestiv pentru „tărîm ciudat" ; iar „sœur" și „sommeil", ortografiate cu majuscule, n-ar fi avut decît de cîștigat, fiind în spiritul infuziilor expresioniste cultivate de Philippide și chiar a poeticii baudelairiene, unde conceptele-imagini erau singularizate.

Un exemplu recent de traducere, în care fidelitatea față de original depășește criteriul tradițional al traducerii ca respect literal, ajungînd mai degrabă un act de fervoare fideistă, este versiunea franceză a *Jocului secund* [3] de Ion Barbu semnată de Yvonne Stratt. Traducătoarea cu autentică formație de cultură franceză îl atrage pe Ion Barbu, poet de factură mallarméană, obsedat de idee, absolut și increat, în desișurile limbii franceze, lăsînd uneori impresia unui text original. Și asta pentru că are tentativa de a încadra poezia lui Ion Barbu într-un context stilistic consacrat în limba franceză. Într-un fel, Yvonne Stratt operează o încercare de supraviețuire a poeziei franceze de tip baudelairian în contact cu maturitatea ermetică, concisă, eliptică a stilisticii barbiene, și ea intrată într-un alt circuit temporal, față de scriitura poeziei contemporane. Din această întretăiere de nivele stilistice și perpetuare a sensurilor poetice originalul are uneori de cîștigat, cînd printr-o fericită echivalență și înrudire a limbilor obiectul de referință coincide cu modul de referință. Alteori însă Ion Barbu ne apare ușor îmbătrînit și trădat în travaliul său de cucerire a unei expresii poetice purificate. Între aceste două extreme răsare ca o minune de căutare și stăruință a traducătoarei statura recognoscibilă a poetului tăiată în marmura limpede a tiparelor limbii franceze : „Du temps, déduit l'abîme de cette calme crête, / Par le miroir s'enfonce dans le

[2] Al. Philippide, *Poeme*, traduceri în franceză de Aurel George Boeșteanu, „Secolul XX", nr. 1, 1973, p. 134—141.

[3] Ion Barbu, *Joc secund (Jeu second)*, București, Ed. Eminescu, 1973.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lustral azur, / Tailland sur la noyade des grands troupeaux agrestes / Dans les fluides groupés, un jeu second, plus pur".

Să reținem echivalența „lustral azur" pentru „mîntuit azur" care transmite ideea purificatoare și extatic contemplativă a originalului. E drept însă că ideea barbiană din „grupurile apei" nu se transmite prin „les fluides groupés". De teamă poate că un public nefamiliarizat cu vocabularul științific mînuit de poet ar putea să nu înțeleagă sau să fie derutat, traducătoarea a evitat utilizarea directă a termenului matematic „groupes", mai ales că termenul mai apare și în titlul *Le Groupe*.

Exemplele de virtuozitate a traducerii merg uneori pînă la păstrarea unei sonorități identice în exprimarea aceleiași idei, evident cu alte tipare sintactice și morfologice, ex. : „L'œil neuf, triangle qui vers nous s'allume" pentru „Ochi în virgin triunghi tăiat spre lume". Sau în acest exemplu din *Oul dogmatic* : „Mais l'embryon ? / Du haut suprême, / Au pôle extrême, / Que ne pourront / Atteindre nos terrestres crêmes, / Il vient enfin, / Très masculin, / Donner au blanc en hyalin / Son baiser plein" („Dar plodul ? / De foarte sus / Din polul plus / De unde glodul / Pămînturilor n-a ajuns / Acordă lin / Și masculin / Albușului în hialin : / Sărutul plin"). S-ar mai putea cita de asemenea fragmente din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, unde cadența frîntă și bufă de jucărie mecanică a versurilor este exprimată printr-o fluență naturală a limbii franceze. Traducătoarei îi reușesc îndeosebi fragmentele cu muzicalitate specifică, ritmică, în maniera jocului de copii, cum e de pildă *Uvedenrode* sau *După melci* (*En cherchant des escargots*), publicat anterior și care stîrnise un legitim interes în așteptarea volumului integral. În acest din urmă poem versurile incantatorii ale descîntecului magic rostit de copil, creează aceeași boare de naivitate enigmatică. Alteori Yvonne Stratt încearcă să desfacă expresia barbiană din chingile și legăturile ei, intenționînd o primenire a versului ermetic cu aerul proaspăt al sensului logic și interpretativ. Cînd această operație e făcută cu măsură, rezultatele sînt memorabile : „Tel le serpent que la musique empaume / Ton cœur jouit des âges du futur, / Roulé deux fois autour du soleil-pomme, / Où il s'incruste en l'heure, ardent et pur. (Ți-e inima la vîrste viitoare / Ca șarpele pe muzici înnodat, / Rotit de două ori la mărul soare, / În minutare-aprins și încrestat).

În alte exemple versul nu mai este tradus ci explicat, sau, mai exact, tradus de două ori, o dată în românește din limbajul poeticii barbiene și apoi acest text logic este tradus în franceză : „Où seule flétrissure paraît, ce pourtant pôle / Flambeau, qui se dessine sur l'œuf éclos du Bleu". („A ofilirii, numai această foarte pală / Făclie, pe ghicirea Albastrului ouat").

Fără îndoială, încercările la care e supus un traducător în găsirea echivalențelor versurilor barbiene sînt dintre cele mai dificile. În afara cazurilor cînd expresia eliptică și concentrată a scriiturii barbiene este supusă unei operații de traducere inteligibilă și de explicare a misterului din original, inadvertențele propriu-zise sînt rare, datorate poate aceleiași exagerate temeri de eliminare a procentului de ininteligibil infuzat vocabularului lui Ion Barbu. Astfel, două exemple care cuprindeau cuvinte create de poet nu beneficiază de o descifrare validă. Unul este termenul „înzeuat", creație proprie prin care Ion Barbu înțelege „îndumnezeit", primește în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

traducere o cu totul altă semnificație : „iarbă de abur înzeuat" (e vorba de sufletul-abur, ridicat spre cer, din poezia *Suflet petrecut*) este tradus cu „résille d'herbage vaporeux". Altădată cuvîntul „sund" creat de Ion Barbu de la numele strîmtorii „Sund" din versul „Sfînt jocul în speranță, de pe sund, / Treci pietrele apunerii egale" e tălmăcit : „Au jeu de l'espérance vers ce pont, / Passant l'écueil crepusculaire, calme".

Similar într-un fel gestului Yvonnei Stratt de a atrage experiența ermetică a versului barbian spre forme anterioare de armonie și cantabilitate este și intenția lui Mariano Baffi, traducătorul italian al lui Lucian Blaga. Poet imaginist, bîntuit de reminiști expresioniste, Blaga e, totuși, așezat în vecinătăți ce produc nedumerire, și anume poeții „dulcelui stil nou", sau Carducci. Selecția poeziilor lui Blaga slujește această imagine a unui poet pastoral cu infuzii folclorice, fiind eliminate cu consecvență piesele specifice esteticii blagiene : *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, *Lumina*, *Vreau să joc*, *Dar munții unde-s?*, *Veșnicul*, *Pax Magna*, *Un om s-apleacă peste margine*, *Din cer a venit un cîntec de lebădă*, *De mînă cu Marele Orb*, *Fiica pămîntului joacă*, *Fiu al faptei nu sînt*, *Paradis în destrămare*, *Peisaj transcendent*, *Ioan se sfîșie în pustie*, *Cetire din palmă*, *Boală*, *Cîntăreți bolnavi*, *Rune*, *Satul minunilor* etc. Candoarea naturistă și melancolia molcomită a celor 90 de poezii traduse alcătuiesc un Blaga atemporal, amputat în viziunile sale cosmice și temperat în tristețea sa metafizică. Și totuși, în unele din piesele prezente : *Gorunul*, *La mănăstire*, *Moartea lui Pan*, *Pluguri*, *Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag*, *În lumea lui Heraclit*, *Mirabila sămînță*, *Cîntecul spicelor*, Mariano Baffi obține amplitudinea ondulatorie a viziunii și metafizicii poetului. Traducătorul surprinde delicat mai ales presimțirile sonore obsedante la Blaga, adîncirea în sine, cuprins de o mutenie contemplativă, atent la cadența timpului ancestral și la rotirea monadică a satului în universul cosmic. Mă nedumerește însă faptul că traducătorul variază transpunerea unor termeni cu puternică încărcătură poetică și filozofică la Blaga, cum ar fi bunăoară „lumină". Versul „Nu știu nici azi pentru ce m-ai trimis în lumină", cu respectivele reluări : „De ce m-ai trimis în lumină mamă, / de ce m-ai trimis" devine în tălmăcire o banală meditație mondenă frecventă în cîntecele de muzică ușoară : „Perché mi hai messo al mondo?..." „Perché mi hai messo al mondo, dimmi, madre, / perché mi hai messo al mondo?" În schimb, echivalența cu irizări din Dante a expresiei „În marea trecere — Il dubbio passo" este insuficient speculată.

Dificultățile de încadrare stilistică (din acest punct de vedere în cazul lui George Bacovia, *Poezii* — Stihotvoreniia, Editura Eminescu, 1972 în loc să fie încadrat stilistic în simbolismul rus este apropiat tipologic de Dostoievski și Cehov, producînd o derută a poeticii specifică simbolismului) dispar în cazul traducerilor din poezia contemporană. De pildă, traducerea italiană a poemelor lui Marin Sorescu [4], făcută de Marco Cugno rezolvă admirabil dinamica absurdă declanșată în accelerație ritmică a contrariilor cosmosului sorescian : *Tablouri*, *Șah*, *Compunere*, *Tidva*. Eul poetic și lumea se află legate prin relații complexe, intelec-

[4] Marin Sorescu, *80 poezii (80 poesie)*, București, Ed. Eminescu, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tuale și afective, de firească armonie și apropiere, suspectate uneori de incertitudine, de ironie și tristețe. Acest registru al liricii de meditație, surpată în pulverizarea universului însuși e excelent servit de eleganța sporită a limbii italiene cu tonalitatea ei „ilustră", originalul ne aparo nu o dată ușor înălțat : *Inno (Imn)*, *E tutto mi scivola via (Și totul îmi alunecă ușor)*, *Oroscopo (Horoscop)*, *La morte dell'orologio* (titlul original e *Cu spatele*), *Dante* care ar merita să fie citat în întregime : „Sento nelle notti di luna / scivolare lentamente sulla sabbia / un millimetro dell'anno di qua o di là / senza alcuna fretta, / la Divina Commedia, piramide errante / lievemente inclinata verso l'eternità" („Divina Comedie, piramidă rătăcitoare, / Ușor înclinată către veșnicie, / O dau noaptea cînd e lună / Alunecînd încet pe nisip, / Un milimetru pe an încolo sau încoace / Fără nici o grabă?). Nu o dată în poeziile citate traducătorul intervine cu delicatețe, ocolind o redare prozaică din text. Alteori operează și modificări de titlu în armonie cu conținutul : *Gura racului* e tradus cu *I Granchi* (Racii), *Fulgerul a trecut* cu *Il fulmine* (Fulgerul), *Cum?* cu *Il vuoto* (Golul), *Înveninată* cu *La freccia* (Săgeata). În schimb, nu izbutesc prea bine versurile care cuprind expresii familiare sau cele ironice aparținînd limbii vorbite. Astfel, după expresia „m-a tras curentul", Sorescu spune „m-a tras întunericul" : „Aseară am uitat un ochi deschis, / Și toată noaptea m-a tras / Întunericul", în traducere utilizîndu-se o expresie prea concretă, prea materială : „mi ha trascinato il buio" (*Ochiaia-Cearcăn*). Iar în versul „Și numai așa le făceam vînt / În cîte o strofă" e tradus fără efectul familiar al oralității, ba dimpotrivă, cu un exces de politețe : „e solo così davo a ciascuno un posto / in una strofa" adică „și numai astfel dam fiecăruia cîte un loc / în vreo strofă". Față de aceste minore scăderi, versiunea engleză a poemelor soresciene [5], în traducerea lui Roy MacGregor — Hastie, nu acordă prea mult interes rezolvării sensurilor ambigue, deși volumul cuprinde multe piese fericit traduse, asta și dintr-o potrivire între stilul lui Sorescu și exprimarea economică a limbii engleze, ex. : *Shakespeare*, *Tablouri*, *Melcul*, *Capriciul*, tradus prin *Chairs (Scaunele)*. De regulă, ambiguitatea sensului nu este prinsă din pricina excesului de fidelitate literală ex. : „Pentru că eu mereu voi avea un avans / Față de lucrurile care nu gîndesc" este tradus „Because I shall always have a head start / of unreasonable things". Ambiguitatea utilizării unei expresii cotidiene, convenționale de politețe : „Nu te deranja să mă iubești" devine cu totul depărtat de original „Don't upset yourself / loving me". Iar farmecul jucăuș din „mă îngrășam treptat / cîte o tonă în fiecare zi" e denaturat prin tendința de aglomerare a efectelor : „I was putting on weight, inch by inch (? !) / A ton a day". Multe din soluțiile oferite : îndepărtări arbitrare de original, formulări colocviale, schimbări operate în punctuație și încărcarea nejustificată a unor versuri, alături de alte rezolvări remarcabile, lasă o impresie amestecată de competență și grabă, care nu slujesc prea bine nici poetului ales, nici traducătorului. Lăsînd la o parte discutabila apropiere a lui Marin Sorescu de Dylan Thomas, Eugen Ionescu și Lucian Blaga. Dealtfel, s-ar putea ca asemenea apropieri să nu fie decît un calcul

[5] Marin Sorescu, *Rame-Frames*, București, Ed. Eminescu, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

editorial, vizindu-se succesul de public al traducerii. Dovadă că versiunea engleză a celor *11 elegii* de Nichita Stănescu[6] avansează apropierea similară de Dylan Thomas. Traducătorul este același Roy MacGregor-Hastie, specialistul de literatură română în aria anglo-saxonă. El imprimă poeziei dificile a lui Nichita Stănescu tiparele excelent comprimate, cu spectaculoase dizlocări de sens și fulgerătoare intuiții poetice, ale limbii engleze, volumul fiind o delectare de la început pînă la sfîrșit. Dar, ca și în cazul traducerii lui Sorescu, își spun cuvîntul schimbări arbitrare, redări simplificate, echivalențe fanteziste. De la intervenții aparent mărunte, ca în exemplul : „El începe cu sine și sfîrșește cu sine" — „He begins in himself and finishes in himself" *(Elegia întîia)*, se ajunge la adăugiri inutile, fără prea mult efect, ex. : Într-un circuit absurd, / într-o zonă absurdă", „into an endless idiot orbit / across a zone of the absurd" (*Elegia a patra*). Alteori ne aflăm în plină fantezie : „și iată-mă, iarăși, suav, / închis într-un ou mult mai mare / clocit de-o idee mai mare, / gălbenuș jumătate, pasăre jumătate / într-un joc cu pași pe furate" — „and there I am again, soft, / enclosed in a bigger egg / half yolk, half bird / dancing a striptease" *(Elegia oului, a noua)*. Deși, în exemplul următor fantezia e o grăbită confuzie prin intermediar francez. Să se compare : „Numai din somn / se poate trezi fiecare, din coaja vieții nici unul, / niciodată" — „It is only from sleep / that everybody can wake up ; / from the cock (?) of life nobody, / ever" — „Ce n'est que du sommeil que chacun peut s'eveiller, de la coque de la vie aucun, / jamais". Se vede cu ușurință confuzia dintre engl. *cock* (cocoș) și fr. coque — coajă de ou. E adevărat că asemenea regretabile confuzii cu franțuzisme sînt rare. Versiunea franceză semnată de Andrée Fleury fiind mult inferioară, plină de stîngăcii și aberații comise și în franceză și în română. Dovadă că greșelile versiunii franceze nu se transmit, ex. : „Nu sufăr ceea ce nu se vede / ceea ce nu se aude, nu se gustă" — „I do not really suffer what is not seen / not heard, nor has a taste — „Point ne souffre ce qui ne se voit pas (ceea ce nu se vede nu suferă) ce qui ne s'entend, ni ne se goûte" *(Elegia a zecea)*. Sau un alt exemplu din *Elegia a unsprezecea* : „A te sprijini pe propriul tău pămînt / cînd ești sămînță". „To be on your oun land / when you are seed /" — T'appuyer sur ta propre terre / quand tu es semence". (E vizibilă greșeala exprimării în limba franceză a impersonalului, utilizînd persoana a doua). Exemplele de stîngăcii și naivități în versiunea franceză și tălmăcirile fanteziste se pot înmulți, la care am adăuga greșelile de tipar. Despre Nichita Stănescu, Pierre de Boisdeffre spunea în prezentarea la traducerea franceză : „Ce poète est bien notre contemporain, il est fou de l'univers, mais il est malade de son temps". Același lucru s-ar putea spune și despre alți poeți români clasici și contemporani, toți meritînd din plin traduceri poetice excelente care să aibă menirea nu numai să-i facă cunoscuți dar și iubiți. Pentru ca acești poeți să fie îndrăgiți, trebuie ca traducerile să aibă acest fior al ecoului original, cel puțin fragmentar. Oricum, recentele traduceri semnalate, la care se mai pot adăuga și altele, constituie un eveniment editorial de bun augur pentru poezia română.

---

[6] Nichita Stănescu, *11 Elegii (11 Elegies)*, București, Ed. Eminescu, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Fidelity and liberty of translation

Any translation and especially that of poetry has, or ought to have an intrinsic value. This value is found in considering art and poetry as in a means of increasing communications. Translations are the mirror of contemporary literature. Given this general situation, one may distinguish the translation as information, e.g. Roumanian writers unknown to the international public, but greater attention should be paid to the artistic translation, i.e., the translations as creation. In this case, the translation must recreate in other language the stylistic equivalents related with the poetic patterns of the original. The author dwelt on the relevance of the specificity of a poet or another e. g. the translation of Aurel George Boeşteanu from Al. Philippide in French, of that of Mario Cugno from Marin Sorescu in Italian, or that of Ray MacGregor-Hastie from Nichita Stănescu in English, on the cultivation of the taste of the foreign public for the beauty and originality of Roumanian contemporary poetry, and on the spirit of real sociability through poetry and artistic experience. The translators' performance is the attempt to recreate the musical harmony of the poetical original e.g. the translation of Ivonne Stratt from Ion Barbu in French, or that of A. Ivanovici from George Bacovia in Russian, or that of Mariano Baffi from Lucian Blaga in Italian. Yet, there seems to be differences; here and there Ion Barbu becomes too clear and simplified, though he remains an hermetic, and L. Blaga's metaphysical melancholy turns sometimes into a bucholic sensualism.

This paper is an analysis of the translations of Roumanian poetry in an attempt to point out their subtile stylistic *exploits*; the recreation of new linguistic and poetical patterns in which perceptions, images and emotions are involved. It isn't necessary to prove the usefulness of good translations by means of which Romanian poetry may find its friends all over the world.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Moldovenii în trilogia lui Sienkiewicz

Una dintre temele mai slab reprezentate ale comparatismului românesc, spre dezvoltarea căreia îndemna nu de mult Al. Dima în ale sale *Principii de literatură comparată*, este aceea a răsfrîngerii realităţilor româneşti în literaturile străine. Unele încercări sporadice există într-adevăr ici şi colo, dar acestea nu izbutesc nicidecum să închege un tablou cît de cît expresiv. Indiferent dacă avem în vedere o literatură anume, apropiată sau depărtată, sau literatura universală considerată în totalitatea ei. Situaţia este tot atît de precară şi în ceea ce priveşte imaginea străinilor în literatura română. Prin urmare, sporirea eforturilor comparatiştilor în această dublă direcţie se impune ca necesară, întrucît, lărgind simţitor prin comparaţie posibilităţile şi cadrul aprecierilor, conferă temeinicie şi siguranţă sintezelor referitoare la caracterele diferenţiale ale culturii noastre materiale şi spirituale, proiectate pe tabloul valoric al patrimoniului universal. Cu atît mai mult cu cît există materiale bogate care aşteaptă să fie cercetate şi din această perspectivă. În literatura română sînt destui scriitori care au descris în operele lor, interferent sau în prim plan, aspecte sociale, evenimente sau personalităţi istorice care s-au consumat în alte perimetre naţionale. Tot aşa, există creatori străini care au trăit un răstimp, au călătorit prin România de ieri şi de azi ori pur şi simplu au auzit într-un fel sau altul de oameni şi fapte de la noi, despre care au scris mai apoi în operele lor. Printre aceştia se numără şi prozatorul polonez H. Sienkiewicz (1846—1916).

Mai ales în trilogia inspirată din trecutul Poloniei medievale cuprinde Sienkiewicz o serie de relaţii despre principatul Moldovei. Scris între anii 1884 — 1888, cu scopul expres de „îmbărbătare a inimilor", tripticul istoric este alcătuit din romanele: *Prin foc şi sabie* *Potopul* şi *Pan Wołodyjowski*, toate trei cunoscute mai de mult publicului românesc prin traduceri. Dacă în *Potopul* cadrul geografic al acţiunii nu i-a îngăduit autorului referiri directe la ţările valahe, în celelalte două fabulaţia se consumă cu precădere în ţinuturile de răsărit ale Poloniei în secolul al XVII-lea, aşadar într-un spaţiu din imediata apropiere a Moldovei, cu care Republica întreţinea legături de bună vecinătate. Adesea raportările la Ţara Moldovei sînt incidentale, formulîndu-se cu zgîrcenie în discuţii cu totul lăturalnice ale personajelor sau în descrierea locurilor şi a oamenilor. Printre neamurile care trăiesc la Mohilów şi Raszków sînt şi moldoveni — Sienkiewicz le zice de regulă valahi — la Czehryn ţine han şi vinărie cu vad mare Dopul, iar în tarabele de la Sicl desfac vinuri în vremuri paşnice îndeosebi negustătorii veniţi din Moldova. Tot aşa, în oastea polonă, în aceea a lui Hmielnicki sau a sultanului se află şi steaguri de moldoveni, mai rar, în cea turcească, şi de munteni, iar jupîn Zagłoba povesteşte în hazul ascultătorilor cum i-au ars musulmanii ochiul şi că dacă sultanul

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 459—470, Bucureşti, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu-l va face pașă sau gospodar al Valahiei ... Sînt date — se mai pot adăuga și alte cîteva — ale căror semnificații nu depășesc treapta ocazionalului care le-a dat naștere.

E adevărat însă că uneori, în *Pan Wołodyjowski*, de exemplu, referințele despre moldoveni se adună parcă mai mult, convergînd spre niște raporturi mai clar conturate. Din curgerea episoadelor și mai ales din spusele unor personaje reiese că între Wołodyjowski, comandant al garnizoanei poloneze de la Chreptiów, și pîrcălabii din Moldova există legături de prietenie și într-ajutorare la ceas de primejdie. O dată, un grup de tătari se declară veniți cu moldovenii conduși de rohmistrul Styngan (cit. Stîngan), trimis de pîrcălabi. Mai mult. Cînd urdia turcească se îndreaptă spre Kamieniec, pîrcălabul Habareskul îl sfătuiește pe Wołodyjowski să plece din fortăreață dacă nu e bine întărită; înainte de lupta de la Hotin, pîlcurile moldovene se aliază cu cele polone împotriva turcilor etc. Se înțelege, nici aceste dispersate elemente istorice nu se apropie de planul principal al acțiunii.

Mai numeroase și mai sugestive sînt relațiile cu privire la Moldova în *Prin foc și sabie*, unde cresc substanțial în volum și importanță, împletindu-se o vreme, în capitolul trei, cu făgașul principal al intrigii; de astă dată descrierea lor este făcută direct de autor sau prin mijlocirea discuțiilor purtate de doi din cei „trei mușchetari" ai romanului: porucinicul Skrzetuski și vînjosul Longinus Podbipięta. Întorcîndu-se de la Crîm, Skrzetuski întîlnește pe drum pe boierul Rozvan (Răzvan) Ursu, trimis al gospodarului Moldovei la ducele Jeremi Wiśniowiecki pentru pedepsirea prădăciunilor ciambulurilor de tătari în Moldova. Vorbele solului îl conving pe porucinic că Moldova e o țară bogată, cu clima blîndă, care are aur, vin, bacalii și vite din belșug. Bogățiile ei sînt atît de ademenitoare, încît Skrzetuski se gîndește că și prințul ar putea emite pretenții la Tronul Moldovei, întrucît se născuse dintr-o Movileancă. În acele vremuri, secolul al XVII-lea, unii principi polonezi se însoțeau cu jupînițe din Moldova, renumite pentru frumusețea lor; Sienkiewicz numește cazul lui Michał Wiśniowiecki sau al lui Wasyl Kurcewicz Bułyha, cel din urmă căsătorit cu o Rahoziancă, „nobilă din Moldova". Pe lîngă aceste date cu fundamente lesne verificabile istoric, în dialogul lui Skrzetuski cu lituanianul apar unele vorbe fără temeiuri reale, rostite de altfel mai mult întîmplător și mai mult din auzite. Podbipięta aflase de la cam flecarul Zagłoba că în Moldova oamenii ar fi mai mici de statură, lucru pe care el îl vede „confirmat" într-o cărticică de rugăciuni, unde, alături de instrucțiuni militare și rugăciuni, se dau și unele cunoștințe despre diferite națiii; despre călărimea moldoveană se spunea că își zice ușoară pentru că fuge, aleargă repede; alergau repede și pentru că, chipurile, erau mici la trup și mai ușori. Ș.a.

În *Prin foc și sabie*, atitudinea lui Sienkiewicz față de realitățile moldovenești este conținută în special în descrierile directe care privesc pe trimisul Ursu și suita lui. Sub acest raport, autorul are numai cuvinte admirative. Boierul Rozvan Ursu vine dintr-o țară puțin cunoscută și ademenitoare prin exotismul ei. Acolo oamenii au fața albă, ca fierul încins, și părul închis la culoare, devreme ce prințul Jeremi moștenise de la mama sa tenul deschis și părul negru ca pana corbului. Bogățiile Moldovei sînt sugerate cel mai bine de îndestularea care-l înconjură pe trimis; în afară de caleașca lui, are căruțe cu slujitori și o gardă de doisprezece călărași care îngînă uneori melodii tărăgănate. Duce cu el daruri scumpe, călărește un armăsar de soi anatolian și petrece slobozind la vînătoare șoimi dresați de mai mare minunea. E îmbrăcat cu lux, are calpac de samur. Și mai convingătoare este purtarea aleasă a solului, apreciată în dese rînduri de porucinic: e un cavaler desăvîrșit, dedat cu bunele obiceiuri etc. Cînd se întîlnesc cu cneaghinele Kurcewicz rămase în drum, le oferă numaidecît caleașca lui, iar în timpul popasului la Rozłogi se poartă cu galanterie, ca un om umblat prin lume, complimentînd gazdele care se scuză pentru modestia bucatelor. Într-un cuvînt, fizic și caracterologic, boierul Rozvan Ursu este înfățișat numai în cuvinte de laudă; tot ce spune și tot ce face stîrnește o uimire amestecată cu respect pentru însușirile sale alese; deferența pe care i-o arată Skrzetuski și Longinus este întărită de primirea care i se face la curtea prin-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţului Jeremi de la Łubnie, unde se dau serbări pline de fast în onoarea lui. Cinstea cu care e întîmpinat exprimă, de fapt, cinstirea gospodarului Moldovei, pe care-l reprezintă, şi legăturile paşnice dintre cele două principate.

Ştefan Velea

Paul Van Tieghem şi românii

I. Corespondenţa cu Mihail Dragomirescu

Este cunoscută tendinţa lui Mihail Dragomirescu de a impune pe plan european concepţia sa despre estetica operei literare, pe care a expus-o în *Ştiinţa literaturii*. Primul volum, apărut la Bucureşti în 1926, este tradus în 1928, constituind materia primelor două volume ale ediţiei în limba franceză; următoarele două volume apar direct în franceză, destinate fiind să facă accesibile celor mai largi cercuri ştiinţifice internaţionale teoriile sale. Într-adevăr, cartea sa a avut parte de o răspîndire cum nu au avut multe lucrări româneşti în această epocă, şi a stîrnit discuţii — nu toate favorabile — care i-au consacrat numele printre esteticienii europeni de renume. Printre cei care au luat poziţie faţă de teoria lui Dragomirescu, cel mai ilustru este, fără îndoială, Croce; atît opiniile sale, cît şi corespondenţa dintre ei, sînt cunoscute [1]. O prezentare a primelor două volume din *La science de la littérature* publică şi cunoscutul comparatist francez Paul Van Tieghem în revista pariziană de mare prestigiu „Revue de synthèse historique". În urma acestei recenzii, între cei doi savanţi — care s-au cunoscut ulterior şi direct — se înnoadă o corespondenţă deosebit de interesantă, rămasă pînă acum necunoscută. Probabil că lui Van Tieghem i se datorează şi invitarea lui Dragomirescu la primul Congres internaţional de istorie literară (Budapesta, 1931), unde profesorul român a fost chemat după propria sa apreciere, „nu ca istoric literar, cît ca unul din provocatorii crizei istoriei literare, criză care a fost obiectul preocupărilor Congresului" [2]. Dincolo de exagerarea naivă a importanţei teoriilor sale în declanşarea „crizei", interesul cercurilor ştiinţifice internaţionale, dominate în acel moment de pozitivismul şcolii franceze, este real; îl vom găsi exprimat în corespondenţa lui Van Tieghem, după cum îl vom găsi în recenzia pe care o face lucrării sale fiul lui Paul Van Tieghem, Philippe Van Tieghem, în „Les Nouvelles litteraires" din 4 ianuarie 1930 [3]. Însă cea mai consistentă satisfacţie i-a pricinuit-o profesorului român ampla discuţie a lucrării şi teoriilor sale în broşura *Tendances nouvelles en histoire littéraire* a aceluiaşi Philippe Van Tieghem, apărută la Paris, în 1930, şi la care una din scrisorile lui Paul Van Tieghem se referă direct. Discuţia pe nu mai puţin de şase pagini a viziunii sale despre „ştiinţa literaturii" trebuie să-i fi dat curaj lui Dragomirescu pentru a apărea la congresul de la Budapesta ca teoretician al unei întregi concepţii destinate să revoluţioneze studiul literaturii. Este însă foarte adevărat că Philippe van Tieghem discută cu seriozitate ideile sale, le rezumă inteligent şi le găseşte merite pe care compatrioţii nu i le-au găsit decît mult mai tîrziu. Chiar contextul în care îl plasează autorul pentru a discuta comparativ opiniile

---

[1] Vezi, de pildă, Z. Ornea, *Trei esteticieni*, Bucureşti, 1968, p. 42 etc. şi acelaşi, *Studiu introductiv* la M. Dragomirescu, *Scrieri critice şi estetice*, Bucureşti, 1969, p. LIV—LVII.

[2] Mihail Dragomirescu, *Primul congres de istorie literară din Budapesta*, Bucureşti, 1931, p. 4.

[3] Atît recenzia lui Paul Van Tieghem, cît şi cea a fiului său, sînt rezumate şi semnalate în revista lui Dragomirescu „Ritmul vremii", an. I (seria II), nr. 1, 1930, p. 155.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sale este edificator şi credem interesant să îl menţionăm, pentru că lucrarea amintită nu a fost folosită — pe cît ştim — de nici un comentator al operei lui M. Dragomirescu: „ces procedés eux-mêmes (ale operei de artă), contrairement à ce que font les *formalistes* russes, ne doivent pas être étudiés historiquement, mais plutôt, si l'on peut dire, a l'interieur du vase clos qu'est l'oeuvre d'un auteur [...] Il va sans dire que cette manière de considérer l'oeuvre est intimement liée à une théorie du génie. C'est sur ce point que M. Dragomirescou s'oppose à B. Croce, dont, par ailleur, il semble se rapprocher ..."[4]. Indiferent de efectul — practic vorbind nul — al încercării sale de a convinge pe istoricii literari să-şi renege „credinţa" în istorism şi în importanţa factorilor externi, congresul consemnează importanţa comunicării sale şi e de crezut că reacţia pe care aceasta o reprezenta a fost un imbold pentru revizuirea şi revitalizarea concepţiilor învechite. În prezentarea pe care a făcut-o în broşura citată lucrărilor congresului, M. Dragomirescu rezumă astfel succesul său: „d. Baldensperger, făcînd rezumatul discuţiilor, a afirmat că cei doi poli ai Congresului au fost memoriul dlui Nadler în direcţia realistă şi memoriul meu în direcţia idealistă (prin „idealist", Dragomirescu înţelege degajat de factorii şi de influenţe externe — n.n.). Iar d. Paul Van Tieghem, secretarul congresului, a formulat, ca unul din dezideratele esenţiale ale congresului, ca cercetătorii literari în lucrările lor să dea precădere capodoperelor"[5].

Din scrisorile lui Paul Van Tieghem reiese nu numai cordialitatea relaţiilor sale cu teoreticianul capodoperei, ci şi interesul său pentru literatura română şi pentru România, unde ar fi voit să vină pentru un ciclu de conferinţe. Cei doi au încercat — ideea este a lui Dragomirescu, desigur — să editeze, sub direcţia lor comună, o bibliotecă internaţională a capodoperelor, cuprinzînd nu numai opere din literaturile de largă circulaţie, ci şi din cele scrise în limbi mai puţin cunoscute: româna, polona, norvegiana etc. Proiectul a rămas neîmplinit, dar adeziunea lui Van Tieghem îi dă o semnificaţie mai profundă.

Ştim apoi că Paul Van Tieghem a avut şi alte legături cu românii; el a colaborat, de pildă, la volumele omagiale dedicate lui Ramiro Ortiz şi lui Charles Drouhet. Viitorul ne va permite poate să adîncim cercetarea şi în această direcţie. Pînă atunci publicăm textul inedit al scrisorilor lui Paul Van Tieghem către Mihail Dragomirescu.

Mircea Anghelescu

I

Paris 29 sept. soir/1929/

Mon cher collègue,

Je suis rentré à Paris, 47 Boulevard Garibaldi (III^{e} ét à droite) (Nord-Sud : Pasteur métro : Sèvres-Lecourbe), Pouvez-vous venir me voir, soit demain jeudi après 5 1/2 soir et jusqu'à 7^{h}, soit encore vendredi aux mêmes heures? J'éspère avoir le plaisir de faire votre connaissance.

Avec mes sentiments sympathiques,

P. Van Tieghem

---

[4] Philippe Van Tieghem, *Tendances nouvelles en histoire littéraire*, Paris, 1930, p. 46.
[5] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 24—25.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II

Paris 25 X 29

Mon cher collègue,

J'ai vu M. Gamber.[1] Il a été très aimable. Nous avons parlé longuement du projet de *Bibliothèque internationale des chefs-d'œuvre.* C'est le titre que je lui ai proposé. Je lui ai fait remarquer que nous étions devancés par la collection des *Cent chefs d'oeuvre* à la „Renaissance du Livre" (Bd. St. Michel); mais que nous pouvions essayer de faire mieux, ou en tout cas de faire autrement; M. Gamber est, comme vous me l'aviez dit, trés sympathique à l'idée de la collection; mais il estime que, limitée au public roumain, elle n'offre pas assez de perspectives de développement commercial; il faut qu'elle s'adresse aussi et surtout au public français, à celui qui peut lire en français à l'étranger, et même à celui de langue étrangère. Ainsi la *Bibliotheca Romanica* à Strasbourg, etc ... Il faut donc, et c'est ausssi mon avis, qu'elle affiche nettement son caractère *international*, mais que la France soit le point de départ. La question délicate est celle des langues pour les textes mêmes (en admettant que les introductions, notes, etc. soient en français). Le roumain — car M. Gamber admet que certains textes roumains y figurent — le russe, le polonais, le norvégien seront accompagnés sans doute de la traductions française en regard (comme dans la *collection Budé* pour les latins et grecs); mais l'anglais? l'allemand? l'italien? C'est une grosse question à étudier.

Voilà où en est la question pour le moment entre M. Gamber et moi, je pourrai dire: *et nous*, car je l'ai vu de votre part. Il est d'avis que votre nom et le mien figurent comme ceux des codirecteurs de la Collection, et que nous choisissions des personnes compétentés pour établir chaque volume.

Veuillez me dire que vous pensez de tout cela.

Bien heureux d'avoir fait votre connaissance, je vous envoie mes meilleurs sentiments.

P. Van Tieghem

Mon fils parlera de votre *Science de la littérature* dans les *Nouvelles Littéraires*[2]; il a profité d'un séjour chez moi pour étudier vos volumes. Ce mouvement de réaction l'intéresse.

III

Paris 2 II 30

Mon cher collègue,

Je suis dans l'émerveillement du magnifique volume que j'ai reçu: Omagiu M. Dragomirescu[3]. Comme je ne sais qui remercier c'est à vous que je m'adresse, et à mes remerciements je joins mes félicitations. Je n'ai eu le temps que de feuilleter, mais je vais tâcher d'en extraire beaucoup de choses utile, et sur le *festeggiato* lui-même, et sur d'autres.

---

[1] J. Gamber, librar parizian, este editorul favorit al românilor dintre cele două războaie mondiale (aici s-a publicat un *Buletin Franco-Roumain*, editat de Vintilă Russu-Şirianu, cărţile lui Iorga, D. Murăraşu etc.)

[2] Prezentarea a apărut în numărul din 4 ianuarie 1930.

[3] *Omagiu lui Mihail Dragomirescu* (cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani), Bucureşti, 1928, 875 p.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mon fils a bien reçu votre lettre. Il se peut que je reparle des diverses méthodes en littérature. Je voudrais être fixé sur votre situation par rapport aux idées de Croce et son école. Pourriez-vous m'envoyer une note là-dessus, pour préciser les ressemblances ou différences? Ou peut-être cela se trouvera dans un prochain volume de votre ouvrage?

Bien cordialement à vous, et un peu en hâte,

P. Van Tieghem

IV

Pension Alpenblick
Aeschi, C^ton de Berne
(Suisse)

26 VII 1930

Mon cher collègue et ami,

J'ai reçu hier et lu avec beaucoup d'intérêt votre lettre de Karlsbad. D'abord rassurez-vous; je ne suis pas du tout fâché contre vous. Pour la Bibliothèque, j'ai bien pensé, n'en etendant plus parler, que ce projet, qui dépendait tant du concours d'un éditeur parisien, n'était pas encore mûr pour la réalisation, quioque trés intéressant.

J'ai reçu beaucoup de choses de Roumanie cette année: *l'Omagiu lui Dragomirescu*, *l'Omagiu lui R. Ortiz* (auquel j'ai donné un article), diverses autres publications, notamment votre ouvrage en deux ou trois volumes (je vous écris loin de mes livres) sur l'esthétique de la littérature et le chef-d'oeuvre (je n'ose citer les titres de mémoire, de peur de faire des barbarismes en roumain!) Mais je ne crois pas avoir reçu un n° de revue s'appelant *Ritmul vremii*; le titre m'aurait frappé, et j'y aurais vu que vous parliez de mon article et de celui de mon fils. À propos de ce dernier, il vous a envoyé son opuscule *Tendances nouvelles en histoire littéraire*[1] tout récemment paru? et où il est amplement question de vos idées. Je crois que celles-ci gagneront en diffusion à ce petit ouvrage, qui sera assez largement répandu, notamment en Amérique.

A propos de mon fils et de moi, il faut que je vous demande si vous pouvez nous donner l'explication d'un fait qui nous a beaucoup surpris — quioque agréablement. Il y a quelque mois (exactement: le 22 mai) nous avons reçu chacun un chèque de Bucarest, sans indication d'origine, moi pour une somme de plus de 1000 fr., lui pour une somme inférieure. Nous n'avons pu deviner d'ou nous venaient ces sommes, émises évidemment par la même personne le même jour, et non accompagnées d'une lettre annonçant l'envoi. Nous avons pensé à une rétribution comme collaborateurs, dans le cas où vous auriez inséré la traduction de nos articles dans quelque périodique roumain; mais nous n'avions aucune confirmation de cette hypothèse. Je sais bien que Victor Hugo a écrit dans *Ruy Blas*: „de l'argent qu'on reçoit, d'abord, c'est toujours clair!" mais tout de même si vous pouviez nous éclairer, cela mettrait nos curiosités — et nos consciences, car nous n'avons pu remercier personne — à l'aise.

M. Gamber ne m'a rien remis du tout: le fait est aussi que je n'ai pas été le voir. Si cela vous fait plaisir, j'irai le voir à la rentrér pour qu'il me remette le manuscrit que j'aurai grand profit à consulter. Maintenant: pour nous rencontrer cet été, que faire? Je suis ici en Suisse, et ne rentrerai pas à Paris avant le 1 septembre environ, et ce sera pour en repartir

[1] Pentru acest număr din „Ritmul vremii", ca şi pentru lucrarea lui Philippe Van Tieghem, vezi lămuririle din notiţa noastră introductivă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aussitôt pour la Normandie. Donc difficile de vous voir à Paris. Mais je réfléchis que le chemin de Karlsbad à Paris passe par Zurich, qui n'est pas loin de Berne. Pouvez-vous allonger vôtre trajet de deux jours que vous me donneriez ici à Aeschi? ou bien préférez-vous vous contenter d'un rendez-vous qui vous fasse moins dévier de votre ligne, mettons à Berne (une ville, c'est ennuyeux, mais il y a de bons hôtels avec frais jardins) où nous déjeunerions ensemble en admirant les chefs-d'oeuvre... de la Nature dans les Alpes? Répondez-moi, ce serait si gentil!

Je vais écrire à mon fils que vous n'avez pas reçu de réponse, mais en lui demandant s'il vous a bien envoyé son volume, car vous n'en parlez pas.

En voyant les changements politiques chez vous, je pensais que vous alliez avoir satisfaction, mais il paraît que ce n'est pas encore votre parti qui triomphe. A quand Son Excellence Mihail Dragomirescu, ministre ... ou premier ministre? Excusez cette plaisanterie qui exprime en réel intérêt à vos affaires [5].

Bien cordialement vôtre

P. Van Tieghem

V

Aeschi, 27 août 19/30

Mon cher collègue et ami,

Je vous remercie de votre seconde lettre et je regrette que nous ne puissions nous rencontrer cette fois, car je ne rentrerai à Paris que fin septembre. Je transmets à mon fils la lettre que vous lui avez adressée. Et je vous remercie, en son nom et au mien, de la subvention que vous nous avez fait accorder sur les fonds de l'Institut de littérature, puisque c'est de là que venait l'envoi qui nous avait intrigués. Nous sommes heureux si chacun suivant nos moyens et l'occasion, nous avons pu faire mieux connaître en France votre système si intéressant et si bien lié. Je serais très heureux que l'occasion se présentât pour moi de faire connaissance avec votre pays à la faveur de leçons ou conférences que je donnerais à Bucarest ou ailleurs. Mais se présentera-t-elle jamais? En tant ça j'espère vous revoir une autre année.

Croyez-moi comme toujours votre très devoué

P. Van Tieghem

VI

Comission internationale
d'histoire littéraire moderne
Secrétariat
47, Boulevard Garibaldi
Paris (XV)

Paris 7 IV 31

Mon cher collègue,

Je vous serais reconnaissant de m'envoyer le plus tôt possible le *titre* de l'exposé que vous avez bien voulu promettre de faire au Congrès de Budapest sur votre conception de la Science de la littérature.

---

[5] Gluma lui Van Tieghem este îndreptăţită; M. Dragomirescu a ambiţionat toată viaţa să joace un rol politic, pentru care a militat în rîndurile a numeroase partide burgheze, fără nici un succes dealtfel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Vous recevrez prochainement les circulaires de Budapest sur les conditions du séjour. Dans l'attente de votre réponse, croyez-moi toujours votre bien devoué.

P. Van Tieghem

Stephen Crane şi Liviu Rebreanu

Dincolo de timp şi spaţiu, oamenii sînt capabili să se întîlnească într-o comuniune de idei şi sentimente care frizează coincidenţa. De cele mai multe ori această comuniune are loc pe marginea unor coordonate universal umane, a problemelor vieţii şi morţii şi ale datoriei omului faţă de alţi oameni.

În 1895 şi respectiv 1922, un scriitor american (Stephen Crane) şi un scriitor român (Liviu Rebreanu) publică cîte un scurt roman care au o temă şi un erou comun (un soldat angajat în luptă contra compatrioţilor săi) şi se servesc de un motiv literar comun (figura martirului care serveşte drept exemplu eroului).

Eroul din *Medalia Roşie a curajului*, ,,tînărul'' Henry Fleming, şi Apostol Bologa sînt voluntari în războaiele care-i aruncă contra celor de un singe cu ei. Ei se înrolează pentru că sînt plini de idealuri de glorie şi curaj, de lecţiile îngurgitate despre o datorie vagă faţă de o ordine şi mai vagă. Dar războiul pe cîmpul de luptă nu pare să fie aşa cum este arătat în cărţi.

Henry Fleming, de exemplu, are un moment de revelaţie, cînd descoperă lipsa liberului arbitru la soldaţi, absurditatea cu care se desfăşoară lucrurile ce nu sînt ,,rezultatul logic al planurilor întocmite de generali''[1], războiul, mai ales, ca forţă malefică şi armata ca entitate socială şi filnţă cu un singur trup şi o singură voinţă, distrugătoare de identitate. În aceste circumstanţe, Fleming se simte frate cu membrii oastei duşmane, băieţi de-o vîrstă şi de un neam cu el, cu care stă citeodată de vorbă peste riu. Există, totuşi, în comportarea lui o nevinovăţie şi o nepăsare pe care Bologa, eroul din *Pădurea spînzuraţilor*, o înlocuieşte cu profunde frămîntări. Diferenţele dintre cei doi eroi sînt şi de formaţie şi de structură sufletească : Bologa este un intelectual, un filozof — mai mult, un om matur. Fleming este un fermier şi încă foarte tînăr. Chiar dacă amîndoi pleacă la război pentru a impresiona sau a se autoimpresiona, Rebreanu nu păcătuieşte prin schematismele lui Crane. Românul, chiar şi în acele momente de avîntare adolescentină, cînd vrea să se arate iubitei în uniformă, este completat de alte trăsături de caracter, cum ar fi dragostea de ordine, sau simţul inoculat al datoriei. Fleming este, pur şi simplu, un puşti cu vise frumoase.

Un episod cheie în fiecare roman îl constituie scena martiriului, în *Medalia Roşie a curajului* moartea lui Jim Conklin, iar în *Pădurea spînzuraţilor* executarea lui Svoboda.

Există multe controverse în privinţa simbolului morţii ,,soldatului înalt'' în romanul lui Stephen Crane ; cert ne pare faptul că această moarte serveşte ca exemplu lui Fleming, care asistă la ea ca la un ritual mistic. Jim Conklin este rănit grav în şold şi are mîinile însîngerate. El găseşte în sine o putere supraumană pentru a alerga de-a lungul cîmpului, urmat numai de camarazii cei mai apropiaţi, Fleming şi ,,soldatul gălăgios'', pînă la ,,locul potrivit'', unde îşi dă sufletul într-un mod ciudat, mistic, care-i uimeşte şi-i îngrozeşte pe cei doi privitori. Şi mai importante decît faptele descrise sînt cuvintele lui Crane în tra-

[1] Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (*Medalia Roşie a Curajului*) New York, 1962, p. Lars Ahnebrinck 154.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tarea acestei scene : el se referă în mod limpede la un martiriu simbolic. În fuga lui, Jim Conklin caută ,,un loc mistic" [2], în timp ce tovarăşii lui încep să se creadă martorii unei ,,ceremonii solemne" [3]. ,,Se asemăna cu un fanatic devotat unei religii nebune, care-ţi sugea sîngele, îţi contorsiona muşchii, îţi strivea oasele" [4] Această ,,ceremonie la locul de întîlnire" [5] se termină cu moartea lui Jim, în timp ce ,,soarele roşu rămîne lipit pe cer ... "prin una dintre cele mai celebre metafore ale limbii engleze, care ar putea fi redată în româneşte prin ,,lipit pe cer ca la împărtăşanie" [6].

Nouă ni se pare important că simbolul episodului pare să se continue ascuns printre rînduri de-a lungul odiseei lui Fleming, pînă cînd acesta, în focul bătăliei, ,,simte în el suflul îndrăzneţ al unui păgîn inspirat pînă la nebunie de o religie" [7]. Astfel apare limpede legătura învăţător—învăţăcel dintre cei doi eroi.

În *Pădurea spînzuraţilor* apare acelaşi cuplu. Locotenentul Svoboda este cel care este martirizat şi în clipa morţii îi insuflă protagonistului curaj şi capacitate de sacrificiu: ,,...Obrajii sublocotenentului de sub şreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă ... (Bologa) încercă să întoarne capul şi să se uite aiurea, dar ochii omului osîndit parcă îl fascinaseră cu privirea lor dispreţuitoare de moarte şi înfrumuseţată de o dragoste uriaşă. În cele din urmă, Bologa se aştepta ca gura condamnatului să scoată un strigăt îngrozitor de izbăvire, întocmai ca cei dinţii credincioşi care, în clipa morţii silnice, vedeau pe Hristos..." [8]. Supliciul lui Svoboda (simbolul numelui este foarte clar) îi eliberează pe martori de neştiinţă, de linişte, declanşînd în mintea lor întrebări privind problemele morţii şi ale vieţii, ale curajului, dreptăţii etc. Bologa este un învăţăcel, un ,,apostol", căruia i se arată calea pe care trebuie să o urmeze şi pe care o urmează. Astfel se explică şi nerăbdarea şi emoţia cu care Bologa priveşte execuţia : ,,Bologa izbuti să se strecoare pe urmele medicului pînă la picioarele groapei, în faţa spînzurătoarei. Gîtul îi era uscat şi amar, iar inima i se frămînta într-o emoţie aproape dureroasă. Se simţea mulţumit că va vedea tot şi, ca să-şi potolească nerăbdarea, se uită împrejur, căutînd cunoscuţi şi prieteni printre zecile de feţe tăbăcite de război şi schimonosite sub povara căştilor de oţel ..." [9].

În această scenă, Bologa ne aminteşte de soldatul roman prezent la răstignirea lui Christ, care apoi s-a creştinat, şi este posibil ca Rebreanu să-l fi avut în minte, căci un astfel de simbol quasi-religios nu putea să-i scape nici autorului însuşi, şi nici lui Bologa, avînd în vedere educaţia lui religioasă.

Se poate spune, referitor la episodul din copilărie pe care-l trăieşte în biserică, că, deabia acum, la execuţia lui Svoboda, îl vede Bologa pe Dumnezeu, căci numai ca urmare a martiriului acestuia se schimbă ceva în sufletul lui, îl îndeamnă la căutare, îl împinge spre înţelegerea şi iubirea de oameni, îndemnîndu-l să rostească plin de o fericire fierbinte care îi umple întreaga fiinţă, ,,mai puternică decît bucuria vieţii şi mai dureroasă decît suferinţa

---

[2] Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (*Medalia Roşie a curajului*), New York, 1962, p. 49.

[3] *Ibidem*, p. 50.

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*, p. 51.

[7] *Ibidem*, p. 104.

[8] *Ibidem*, p. 24.

[9] *Ibidem*, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

morţii"[10]: „Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu"[11]. Simbolul acestei regăsiri poate fi aflat în schema pe care Rebreanu şi-o făcuse în legătură cu personajul său:

— (a) Apostol e cetăţean: „Omul nu e nimic decît în funcţie de stat".

— (b) Apostol devine român: „Statul nu cere iubire ci numai devotament şi disciplină omului, pe cînd neamul presupune o dragoste frăţească".

— (c) Apostol devine om: „În sînul neamului, individul îşi regăseşte eu-ul său cel bun, în care sălăşluieşte mila şi dragostea pentru toată omenirea."

Descoperirea acestui *eu* mai bun coincide la Bologa cu hotărîrea de a dezerta la români. În timp ce dezertarea lui Fleming este un act de autoconservare, iar întoarcerea la luptă coincide cu pierderea propriei individualităţi şi voinţe în fiinţa acelui „animal" care este regimentul (armata), dezertarea eroului din *Pădurea spînzuraţilor* simbolizează, din contră, afirmarea propriei voinţe şi propriei capacităţi de a alege şi a hotărî. Aceste contradicţii în rezolvarea aceluiaşi conflict apar datorită condiţiilor istorice. Un român, în primul rînd datorită faptului că războiul s-a purtat pe teritoriul românesc, şi apoi din cauza împărţirii politice a ţării, a fost întotdeauna în situaţia de a-şi apăra patria. Americanul a plecat peste mări şi ţări, el se confundă cu statul, cu principiile constituţionale, cu guvernul, armata — dar nu cu patria. Poate acesta este motivul pentru care soldatul român nu apare în conflict cu propria-i armată. El îşi păstrează întotdeauna individualitatea de om, pentru că se identifică cu scopul pentru care luptă, iar „monstrul cu ochii roşii", războiul modern, nu este pentru soldatul român decît o fiară ceva mai groaznică decît cele care îi atacaseră în trecut ţara, pe care trebuia să o respingă la fel cum le-a respins şi pe celelalte de-a lungul secolelor.

Mihaela Haşeganu

Leonid Andreev în traducere românească

O traducere inedită

La începutul secolului XX opera lui Leonid Andreev (1871—1919)—scriitor recunoscut şi comentat cu aprindere atît în propria-i ţară cît şi în străinătate, mai ales în Franţa şi Germania — a devenit repede cunoscută şi propagată şi în România, graţie activităţii unor oameni de cultură, îndrăgostiţi de literatura rusă. Primul articol în presă apare în 1902[1], adică la numai un an după debutul oficial al scriitorului în Rusia; piesele de teatru încep să-i fie jucate pe scenele teatrelor româneşti din 1922[2]. Volumele de traduceri însă, al căror început îl marchează anul 1908, vor oferi o optică mai largă asupra creaţiei lui Leonid Andreev. În număr destul de mare (20, fără a mai considera şi reeditările), aceste culegeri apar pe intervalul de timp 1908—1930[3] în ediţii ieftine de popularizare: „Biblioteca pentru toţi", „Minerva", „Lectura. Floarea literaturilor străine", „Lumen", „Dimineaţa", „Facla" etc. Din nefericire însă, utilizarea intermediarului străin, informarea eronată, ponderea uneori pronunţată a gustului comercial de epocă, lipsa

[10] *Ibidem*, p. 175.

[11] *Ibidem*, p. 176.

[1] C. Săteanu, *Leonid Andreiew*, în „Carmen", an. II, 1902, nr. 3, 10 octombrie, p. 14—15.

[2] Vezi studiul Ilenei Berlogea, *Dramaturgia lui Leonid Andreev şi teatrul românesc*, în „Romanoslavica", XV (Literatură-istorie), Bucureşti, 1967.

[3] Din 1930 pînă în 1963, respectiv 1970, cînd opera lui Leonid Andreev este tradusă masiv, nu apar traduceri în volum.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de talent a citorva traducători au dat naştere la traduceri deficiente prin trunchieri, adăugiri, aberaţii stilistice.

În cadrul acestor traduceri un loc aparte prin corectitudinea textului şi strălucirea stilistică îl ocupă versiunea românească a nuvelei *Беда*, intitulată poetic *Negura*[4], apărută, se presupune, în 1911. Deşi numele traducătorului nu e menţionat şi prefaţa e semnată doar T.A., credem că atît cuvîntul introductiv, cît şi tălmăcirea nuvelei aparţin lui Tudor Arghezi. Această traducere nu a fost semnalată pînă acum în cercetările şi bibliografiile despre Tudor Arghezi; doar în „contribuţiile bibliografice" elaborate de Roman Filip în *Literatura rusă şi sovietică*, autorul presupune că T.A. sînt, în fapt, iniţialele numelui poetului român. Faptul acesta, doar enunţat, vom încerca să-l demonstrăm în cele ce urmează, cu argumente de ordin istoric şi stilistic.

Ipoteza noastră se bazează pe faptul că între anii 1911—1916 Tudor Arghezi colabora la „Viaţa socială", „Rampa", „Teatru" şi „Facla", unde a publicat versuri, pamflete, articole polemice, cronici despre pictură şi teatru, recenzii, note semnate: T. Arghezi, *T.A.* (s.n.). A., Block, Block-Notes, B. N., Facla, Gabriol[5]. Se ştie de asemenea că în 1912 T. Arghezi a publicat în colecţia „Biblioteca frumoasă", cu un Cuvînt *înnainte* — semnat cu aceleaşi iniţiale T.A. — tălmăcirea cărţii lui F. Dostoevski, *Amintiri din Casa Morţilor*, începută la Mitropolia Ungro-Vlahiei din Bucureşti. Deci este evident interesul poetului pentru literatura rusă, îndeosebi atracţia spre literatura sondajului psihologic. Cunoaşterea parţială a operei lui Leonid Andreev de către Tudor Arghezi o atestă şi versiunea românească a nuvelei *Ангелочек* (*Îngerul*), existentă în aceeaşi colecţie — „Facla"[6] — şi publicarea mult mai tîrzie, în 1929, în „Bilete de papagal"[7] a unui fragment din *Iuda Iscarioteul* [cap. XIII].

Stilul unitar atît al prefeţei, cît şi al traducerii, trădează fibra poetică. În introducere, Tudor Arghezi încearcă să sintetizeze liniile tematice ale creaţiei andreeviene. Fără a rezuma, fără a enumera titluri de nuvele preferate, consideraţiile subtile, de esenţă, vădesc cunoaşterea aprofundată a multora din nuvelele şi povestirile lui Leonid Andreev. Tudor Arghezi observă semnificaţia amănuntului, tentaţia neprevăzutului, motivul dedublării şi al spaimei, originalitatea stilului — trăsături caracteristice ale operei lui Andreev pe ansamblu. Se poate spune că Arghezi creează poezie pe marginea unui text artistic. Comentariul critic constituie prin sine însuşi o judecată de valoare ce depăşeşte cu mult nivelul de apreciere al creaţiei andreeviene de la începutul secolului şi poate rămîne şi azi, în critica actuală, un punct de vedere personal, care nu trebuie ignorat. De aceea, credem necesar să citîm cîteva idei mai reprezentative: „La el lucrurile nu se povestesc, se deşiră singure; povestirea lui n-are transparenţa desenului copiat după natură şi compus ca acolo. Pretutindeni se vede scriitorul, mînînd cuvintele şi imaginile, stăpîn pe ce vrea să spună, şi la fiece pas te aştepţi la o cotitură neprevăzută. /.../ Pentru Andreiev lucrurile au o însemnătate mai mare decît o exprimă lucrurile de obicei, şi un pas ce trece, un copac ce se încovoaie sînt mai mult decît un pas ce trece şi un copac plîngător. ,..., Pentru el oamenii par locuiţi de alţi oameni invizibili. Sufletul lui Andreiev ar trebui asemănat cu o casă, pe scările căreia coboară zgomotos sau în vîrful picioarelor goale, cei chemaţi de sunetul clopoţelului de la uşă. Unii vin, alţii se uită prin perdele, din înălţimea umbrită a ferestrelor. În toate umbrele pe lîngă care trece Andreiev zăreşti cîte o umbră. Sînt, de fapt, clipe cînd ţi se pare că te spionează ceva nevăzut, că o umbră caută pe la răspîntiile gîndurilor; că de jos din şirul lucrurilor, de unde a dormit, se scoală cineva ce nu e. Existenţa acestor inşi e cu atît mai complicată, mai sugestivă, mai stranie şi în fond mai semnificativă, cu cît nu există" (p. 2).

---

[4] Leonida Andreiev, *Negura*, Bucureşti, „Biblioteca Facla", nr. 10 [1911].

[5] Informaţii din G. Pienescu, *Tabel cronologic*, la volumul: Tudor Arghezi, *Ce-ai cu mine, vîntule?* × *Pe o palmă de ţărînă*, Bucureşti, 1970.

[6] Leonida Andreiev, Anatole France, *Poveşti de Crăciun*, Bucureşti, „Biblioteca Facla", nr. 4 [1911].

[7] *Iuda Iscarioteul* în „Bilete de papagal", 1929, an II, nr. 354, 31 martie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Deşi apărută în 1911, credem că traducerea a fost elaborată mai de vreme (în 1904 la mănăstirea Cernica, sau în Franţa, între 1905—1908) după versiunea franceză a lui Serge Persky din 1904[8]. Graţie corectitudinii şi respectării textului original — calităţi care caracterizează traducerile lui Persky —, versiunea lui Tudor Arghezi este integrală şi, în plus, ceea ce lipseşte aproape tuturor celorlalte culegeri — impecabilă din punct de vedere stilistic. Asemenea stilului lui Andreev, tălmăcirea lui Arghezi abundă în metaforă şi simboluri, dînd uneori senzaţia unui poem în proză : „/.../părul fecioarei scăldat în raze, străluci ca o coroană de sfîntă" (p. 7), „/.../ se părea că ziua mai tîrziu mai întîrzia, o zi în agonie, murind în tăcere" (p. 15), „/.../ văzu umbra pădurii şi bluza albicioasă a copilei care alerga. Fugea tăcută şi sprintenă" (p. 21), „/.../ la picioarele lui se ivi o pată nedesluşită, ca o pată uşoară de lumină îngheţată" (p. 25).

Stabilirea paternităţii acestei traduceri ni s-a părut importantă, întrucît ea a fost elaborată înaintea debutului oficial al lui Tudor Arghezi din 1927 prin volumul de versuri *Cuvinte potrivite* şi ocupă în acelaşi timp un loc aparte în receptarea lui Leonid Andreev în ţara noastră.

★

Atribuire eronată (sau Falsă paternitate)

Cînd, în 1901, la St. Petersburg apare publicată prima culegere de povestiri a lui Leonid Andreev, publicul şi lumea literară au rămas uimite în faţa atracţiei degajată de aceste opere, aparţinînd unui nume necunoscut lor pînă atunci. Neîncrezători, unii critici au presupus că „Leonid Andreev" n-ar fi, în fapt, decît pseudonimul lui A.P. Cehov sau Maxim Gorki, bazîndu-se în afirmaţia lor pe o oarecare asemănare în alegerea temelor şi în realizarea lor artistică. Repede însă, prin apariţia următoarelor volume, Leonid Andreev şi-a afirmat puternic originalitatea şi confuzia s-a lămurit de la sine.

Ni se pare interesant să semnalăm un fapt semnificativ pe această linie în receptarea lui Leonid Andreev în România. În volumul său de traduceri din Leonid Andreev, intitulat *Nebun?*[9] şi apărut în [1926], Const. A.I. Ghica include ca aparţinînd lui Andreev şi nuvela lui A.P. Cehov *Папу* (în româneşte, *Prinsoarea*), scrisă în 1888. În felul acesta, confuzia remarcată în Rusia la intrarea lui Andreev în literatura rusă pare a se prelungi şi în România, dar cu un sfert de veac mai tîrziu. Credem însă că explicaţia adevărată a falsei paternităţi o constituie nu atît repetarea — întîmplătoare — a unui fapt de istorie literară, ci mesajul pesimist al povestirii. Neîncrederea în finalitatea vieţii omeneşti, scepticismul, relatarea unui caz izolat, paradoxal, păreau mai apropiate conţinutului tematic prezent în opera lui L. Andreev, decît în a lui Cehov, cunoscut în acea vreme la noi, mai mult pe latura umoristică a nuvelisticii sale.

Ana Maria Brezuleanu

---

[8] Léonide Andréief, *Le gouffre*, traduit du russe par S. Persky, Paris, 1904.

[9] Leonida Andreiev, *Nebun?*, în româneşte de Const. A. I. Ghica, Bucureşti, „Lectura. Floarea literaturilor străine", [1926].

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Literatura americană în revista „Secolul 20"

Revistă al cărei scop este difuzarea prin traduceri și prin articole de prezentare și de critică a fenomenului literar-artistic din lumea contemporană, „Secolul 20" și-a cîștigat prestigiul în rîndurile cititorilor și specialiștilor din țară, unde este socotită una din cele mai valoroase publicații culturale. În străinătate, paginile dedicate revistei cu ocazia împlinirii a zece ani de existență și activitate în 1971, sînt o sursă de îndreptățită bucurie pentru autorii acestui periodic „care a dovedit capacitatea unei dinamice inserții în circuitul cel mai elevat și autentic al culturii contemporane". „Secolul 20" este, în același timp, mesagerul unui meridian artistic, al valorilor românești, contribuind la stabilirea și dezvoltarea unor relații internaționale de înaltă spiritualitate.

Prin traduceri, sinteze, confruntări de opinii, analize, prezentări, informații, interviuri, recenzii, fotografii, reproduceri, numere de profil (dedicate marilor contemporani), numere tematice (dezbateri pe tema literaturii străzii, a filmului, a sportului, a ideii de republică, a romanului polițist, a mișcării artistice dintr-o țară etc.), „Secolul 20", sub deviza rigorii informative, a specializării bazate pe un larg orizont de cultură și a ținutei „europene", nu populărizează, nu coboară ștacheta la un nivel scăzut al receptării, ci îl solicită pe cititor la o înțelegere superioară a actului artistic, dovedindu-se eficientă ca instrument de educație culturală. Ar fi greu și irelevant să stabilim prin consultări statistice direcțiile revistei spre cercetarea anumitor zone de cultură, căci, alături de spațiul european, atenția se îndreaptă și spre spațiul latino-american, anglo-american, japonez. Vom ilustra prin cele ce urmează, fără intenția înfățișării unei bibliografii, interesul revistei pentru literatura din S.U.A., evident atît în traduceri cît și în opinii critice.

De la Mark Twain la Faulkner, de la E.A. Poe la Norman Mailer, proza americană contemporană în unele din principalele momente ale dezvoltării sale — Henry Miller, Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Scott-Fitzgerald, J. D. Salinger, Truman Capote, Saul Bellow, John Updike ș.a. — este prezentată în revistă în traduceri, de multe ori „în premieră" sau în exclusivitate, în note introductive, recenzii, studii. Ar mai fi, fără îndoială, și alte nume importante pe care revista nu le-a inclus încă în paginile sale, însă orice observație de acest fel ni se pare fără temei în cazul unei reviste în plină activitate și dezvoltare.

Proporția cea mai ridicată o reprezintă scriitorii din perioada 1920—1940, care corespunde pe plan european epocii interbelice, adică marile personalități ale romanului american, „generația pierdută", „Renașterea Sudului"; dintre aceștia se remarcă prin frecvența cu care apar în diverse numere Faulkner și Hemingway, artiști care și-au căpătat de multă vreme statutul de valori universale. Hemingway, poate mai mult decît Faulkner, este unul din romancierii preferați ai publicului nostru cel mai larg, care a găsit în opera lui modele de etică, aventura ridicată la gradul de experiență necesară, tensiune epică, structuri narative accesibile. Tocmai de

Rev. ist. teorie lit., tom. 22, nr. 3, p. 471—476, București, 1973

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

acceа revista s-a orientat spre publicarea unor titluri mai puțin cunoscute : *Islands in the Stream*, *A Moveable Feast*, *Death in the Afternoon*, *Spanish Earth*. La acestea se adaugă unele evocări semnate de Fernando Campoamor, Ilya Ehrenburg, Lilian Ross, Mihnea Gheorghiu, Pop Simion, o nuvelă scrisă de Ray Bradbury la moartea scriitorului. Studiile ample publicate în numărul omagial din 1962 nu depășesc, însă, nivelul unor articole corecte, de informare, în care interpretarea operei este, dacă nu stingace, conformistă și îngust criticistă (nr. 7, 1962, p. 115—138).

Pe de altă parte, William Faulkner a fost receptat și apreciat de publicul nostru mai târziu decît Hemingway, mai întîi prin traduceri de nuvele și apoi prin cîteva romane. *The Sound and the Fury*, ca și *The Hamlet* au fost traduse pentru prima oară în „Secolul 20", iar *The Reivers*, în românește cu un titlu conotativ *Portret al artistului la bătrînețe*, este o traducere în exclusivitate. Dacă în cazul lui Hemingway comentariul critic suna uneori învechit, articolele despre Faulkner, cu excepția unui profil semnat de John Howard Lawson (nr. 12, 1961, p. 115—125), care se limitează la descriptivism sau nu găsește întotdeauna tonul adecvat în opiniile pe care le formulează, conțin pagini de adevărată ținută critică, precum cele aparținînd lui Mircea Ivănescu (nr. 4, 1969, p. 209—212 și nr. 6—7, 1972, p. 272—274). Articolul *Dostoievski și Faulkner*, o analiză comparată, adresîndu-se unui public presupus familiarizat cu operele ambilor scriitori, urmărește nu atît enumerarea unor apropieri „la nivelul simplelor consemnări de manual", ci stabilirea unor afinități la nivelul structurii geniului lor artistic, care le-a permis să aducă în fața cititorului nu numai aspectele sumbre, violente ale manifestării răului social și omenesc, ci să și distingă niște principii ordonatoare de înaltă umanitate care „dau sens haosului și valoare permanentă omului". Ultimul roman al lui Faulkner este menit parcă să ilustreze încă o dată această constatare care coincide cu o declarație de principii a autorului : „Eu cred că omul nu numai va dura, ci va și învinge. El este nemuritor nu pentru că este singura dintre toate ființele a cărei voce este inepuizabilă, ci pentru că are un suflet, un spirit capabil de compasiune și sacrificiu și rezistență. Datoria poetului, a scriitorului este să scrie despre aceste lucruri. Este privilegiul lui, acela de a-l ajuta pe om să reziste, îmbărbătîndu-i inima, amintindu-i curajul și onoarea și speranța și mîndria și compasiunea și mila și sacrificiul care au fost gloria trecutului său. Vocea poetului trebuie nu numai să înregistreze suferințele omului, ci să fie și unul din reazemele, din pilonii lui de susținere, prin care omul va dura și va triumfa"[1]. Nu mai puțin interesantă este prefața la romanul *The Reivers* în care binevenită este aprecierea operei faulkneriene într-o ierarhie a valorilor, observație necesară la prezentarea acestui roman final, mai cu seamă că la un moment dat se încetățenise în critica noastră părerea că trilogia familiei Snopes ar fi opera de căpetenie a romancierului, deoarece viziunea lui istorico-socială și-ar fi găsit aici limpeziri și perspective. Se cuvenea amendată această judecată care l-ar fi putut înșela pe cititorul neavizat. Ultimele două romane ale trilogiei, ca și celelalte opere de după 1950, nu mai ating în intensitate, în densitatea dimensiunii autentic tragice măsura „perioadei capodoperelor", cum este îndeobște cunoscută etapa 1929—1942 (*Sartoris*, *The Sound and the Fury*, *As I Lay Dying*, *Light in August*, *Absalom! Absalom!*, *Go Down, Moses!*, *The Hamlet*) de acceа restabilirea unei scări a valorilor, chiar și mai tîrziu, are un mare merit.

Dintre articolele asupra operelor altor scriitori din această perioadă, cel despre *Trilogia lui Dos Passos. O ipoteză asupra societății americane* al lui Horia Florian Popescu (nr. 11, 1970, p. 169—171) ni se pare o subliniere necesară a înnoirilor aduse de Dos Passos în tehnica narativă a romanului.

Unele din cele mai interesante contribuții critice, alături de prezentarea unor fragmente, sînt consacrate scriitorilor din imediata contemporaneitate, care, cu unele excepții, sînt mai puțin cunoscuți la noi, scriitori pasionați atît de experimentarea unor formule de proză cît și

[1] *Essays, Speeches and Public Letters*, New York, Random House, 1965, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de investigarea social-psihologică a generației și lumii lor. Este elocventă în acest sens traducerea și prezentarea faimosului reportaj al lui Oscar Lewis *The Children of Sanchez* (nr. 3, 1962, p. 41—51), care a exercitat o mare influență în orientarea spre literatura de observație socială și spre formula *ficțiunii-reportaj*. Pe aceeași direcție apreciem inițiativa revistei de a prezenta publicului românesc acest aspect mai puțin cunoscut din opera lui Norman Mailer, al cărui roman *The Naked and the Dead* fusese tradus cu timp în urmă, anume evoluția romancierului spre ficțiunea denudată de „literaritate", pe care o ilustrează în *The Armies of the Night* și *Of a Fire on the Moon*. Fragmente au apărut în traducere și au fost însoțite de comentariile lui Ion Vlad și Andrei Brezianu (nr. 5, 1971, p. 99—105 și nr. 3—4, 1972, p. 266—273). Scriind despre *Armatele nopții*, Ion Vlad face o prezentare mai largă a autorului, marcînd în același timp etape din evoluția sa literară, în perspectiva de „scriitor sub zidurile Pentagonului", de „reporter în continuă stare de agitație, de tensiune și — nu o dată — de fervoare intelectuală", „cu un remarcabil simț al actualității și cu darul comunicării faptelor", adică a tipului de scriitor reporter, angajat în social, în faptul contemporan. Acest tip de articol reunește calitățile necesare unei asemenea pre- sau postfețe: plasarea scriitorului în cadrul literaturii momentului, punctarea unor trepte ale carierei sale, prezentarea lucrării traduse, exprimarea unor opinii și judecăți de valoare: „Mailer ilustrează o atitudine în competiția scrisului și vieții politice americane. Dreptul la adevăr și la contestare, la sinceritate și la protest politic și social vine la Norman Mailer din conștiința, încă incertă și oscilantă, a responsabilității scriitorului". Ni se par justificate aprecierile criticului despre literatura recentă a lui Mailer, cu atît mai mult cu cît interesul pentru studiul social în multiplele și complexele lui aspecte și pentru implicațiile social-psihologice ale revoluției tehnologice și științifice este una din trăsăturile specifice ale romanului contemporan american. Pornind tot de la o carte a lui Mailer, eseul lui Andrei Brezianu, *Focul și gîndul*, și amintim nu întîmplător că autorul român este un bun cunoscător al concepțiilor lui McLuhan despre spațiu și obiectul de artă, depășește limitele unei simple prezentări a cărții și se dezvoltă în ample considerații asupra extinderii capacității mîinii de a confecționa obiecte cu valoare estetică și nu neapărat funcțională. De fapt, lui Andrei Brezianu îi este propriu eseul critic de înaltă probitate profesională, care, deși nu neglijează aspectul informativ, este scris pentru un cititor cunoscător, pe care îl tratează în egal și pe care își permite să-l antreneze la un schimb de opinii. Acesta este și cazul posteronicii la *Herzog* de Saul Bellow, alt mare romancier, mai puțin cunoscut la noi, *Epistolarul lui Herzog sau labirintul spre Adamville* (nr. 9, 1970, p. 104—109), în care se fac în special remarci asupra „arhitecturii" și a valorii „testimoniale" a romanului.

Totuși, romancierii americani de astăzi cei mai cunoscuți în țara noastră sînt J. D. Salinger și Truman Capote. Traducerile din opera lui Salinger au fost primite cu interes, constituind un adevărat succes editorial, iar critica l-a întîmpinat cu un remarcabil simț al valorii și al semnificației, văzînd în primul rînd la acest scriitor un substrat de autenticitate și umanitate care, printr-o „falsă naivitate" (formularea aparține lui Eugen Barbu în prezentarea din nr. 1, 1964, p. 28—29), protestează împotriva unei lumi ipocrite, generatoare de stereotipuri false și mecanice. Este și cauza pentru care Virgil Nemoianu, într-un studiu care întrunește merite ca informare, analiză, apreciere, *J. D. Salinger și înnobilarea divertismentului în proza americană* (nr. 1, 1964, p. 92—99) explică ecoul operei scriitorului în cercuri foarte largi. Criticul amintește în acest articol de specia „divertismentului", caracterizată prin „situații-tip clișee psihologice nealterate", specie pe care scriitorul o „înnobilează" printr-o încurcătură de lirism, „de palidă melancolie, care îl amintește pe Cehov, cu o simpatie sentimentală pentru gingășiile vieții", a cărei schemă este apoi analizată în tratarea cîtorva din cele *Nouă povestiri* traduse în revistă.

Cunoscut în România mai ales din traducerea romanului „fără ficțiune" *In Cold Blood*, lui Truman Capote „Secolul 20" îi prezintă prin traduceri și prin articole o altă direcție, anume „mitul adolescenței": *Breakfast at Tiffany's* și *A Christmas Memory*. Articolul Georgetei Ho-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rodincă (nr. 9, 1965, p. 124—135) îl plasează pe romancier, alături de Camus, Osborne și „tinerii furioși", Salinger, în literatura post-romantică al cărei erou funciar este tînărul, „adolescentul definitiv", „nevindecabil", de pe pozițiile și în numele căruia se ridică protestul împotriva promiscuității fizice și morale.

Dintre alți romancieri ai generației de azi, lui Bernard Malamud și lui John Cheever li se dedică articole. Virgil Nemoianu îl așează, de pildă, pe Cheever la confluența dintre creație și conformism, continuator într-o oarecare măsură al unei tradiții prezente în literatura americană de la Twain la Wolfe : nostalgia eroului matur după inocența pierdută. Se mai scriu profiluri și scurte prezentări despre James Jones, Tom T. Chamales, Jay Deiss, Ray Bradbury, Joyce Carol Oates, Erich Segal. Ne-am oprit la acest ultim nume, pentru că el reprezintă felul în care presa noastră de specialitate este receptivă la apariții „de ultimă oră", fiind dublată însă de judecată critică și de simț de răspundere. „Best-seller"-ul lui Erich Segal, *Love Story*, nu este pur și simplu tradus în revistă, ci este însoțit într-un mod cu totul justificat de articolul lui Andrei Brezianu, *Love Story și mutațiile gustului contemporan*, (nr. 1—2—3, 1971, p. 362—366) care explică succesul de librărie în primul rînd prin caracterul marcat epic al romanului, prin ritmul lui alert, trepidant, în sensul mișcărilor accelerate din epoca noastră și, în al doilea rînd, prin aspirația spre puritate în iubire și spre frumusețe. Criticul nu evită judecata de valoare și, raportînd „calitățile de nerv și concizie... la formația de clasicist al lui Segal" dă cărții drept deplin de intrare în cetatea literaturii, neexcluzînd după idei preconcepute genul „ușor" din sfera artei literare.

Pe lîngă aceste prezentări întîlnim și articole de sinteză, de obicei o trecere în revistă a producțiilor literare dintr-un an : Mihnea Gheorghiu pentru anul 1961 (nr. 1, 1961, p. 71—81) și Virgil Nemoianu pentru anul 1970 (nr. 6, 1970, p. 185—189), constatări nu lipsite de exigență critică și ideologică, în care se fac distincții între literatura autentică și manifestările reacționare sau decadente care au puțin de a face cu arta.

Informările sintetice asupra poeziei contemporane americane, dintre care amintim articolul lui Virgil Nemoianu (nr. 11, 1964, p. 22—28), la care se adaugă, de obicei, un mănunchi selectiv de traduceri (nr. 11, 1964 și nr. 4, 1971) au scopul de a familiariza pe cititorul român cu poeți care configurează tendințe în lirica epocii : R. Wilbur, J. Wright, R. Jarrell, L. Ferlinghetti, J. Haines, H. Nemerov etc. Se publică și articole de profil, dedicate cîte unui poet reprezentativ, care preced sau urmează unor traduceri : Carl Sandburg (A. E. Baconski în nr. 2, 1963, p. 138—142), Edgar Lee Masters (Petru Comarnescu, în nr. 2, 1966, p. 126—134), Robert Frost, Langston Hughes, articole care, pe lîngă prezentarea propriu-zis a scriitorului, fac un scurt incurs istoric literar în tradiția poeziei americane, ceea ce ni se pare util atît pentru informarea cititorului, cît și pentru stabilirea unor perspective și repere în prezentarea poetului respectiv.

Direcția reprezentată prin Ezra Pound, T. S. Eliot și Wallace Stevens, direcție inovatoare în cadrul mișcării moderniste din poezia universală, găsește în revistă un spațiu acordat nu numai cu îndreptățită generozitate, ci și ocupat în mod corespunzător de antologice traduceri și de valoroase interpretări. Lui Ezra Pound i se consacră, pe lîngă acel *In Memoriam* (nr. 9, 1972, p. 5—16), (alcătuit din mărturii ale unor contemporani celebri, traduceri semnate de Vasile Nicolescu, Virgil Teodorescu și Petronela Negoșanu și din două studii), și alte articole, traduceri de poeme și de eseuri (*The ABC of Reading*, *The Criterion*, *Pavannes and Divisions*) care duc la o mai bună înțelegere a artei sale poetice. Semnalăm pentru deosebitele lor calități de interpretare studiile purtînd semnătura lui Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie — modernism și tradiție: Ezra Pound și Imagismul*, nr. 5, 1970, p. 18—30), și Mircea Ivănescu („*Il miglior fabbro*", ibid., p. 38—46), în care se discută cu competența exegetului receptarea mesajului simbolist în poezia americană prin imagism, concepțiile lui Pound despre menirea poeziei, despre semnificația limbajului poetic și despre inovațiile sale în domeniul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prozodici; amintim, de asemenea, articolul lui Ştefan Stoenescu (*Secretul celebrării perpetue*, nr. 9, 1972, p. 30—37), care, într-un reuşit efort de sinteză, prezintă această mare personalitate, „spirit catalitic" între arte, epoci, culturi şi civilizaţii.

Ca şi Ezra Pound, T. S. Eliot este tradus (St. Augustin Doinaş, Virgil Nemoianu, Mircea Ivănescu), interpretat (recomandăm analiza de text la *Sweeney Among the Nightingales* de Mircea Ivănescu, nr. 10—11—12, 1971, p. 114—116), prezentat (Virgil Nemoianu şi Toma Pavel, *T. S. Eliot, poet şi eseist*, nr. 1, 1965, p. 32—39) la un nivel care face încă o dată dovada unei temeinice culturi de specialitate şi a unei subtile capacităţi de interpretare.

La cîteva poeme de Wallace Stevens, traduse de St. Augustin Doinaş, C. Abăluţă, Andrei Brezianu, se adaugă şi unele fragmente de proză şi o piesă inedită, *Bowl, Cat and Broomstick*, care dezvăluie aspecte mai puţin cunoscute din creaţia poetului. Cele trei articole, ai căror autori sînt St. Stoenescu (*Wallace Stevens şi reactivarea poetică a umanului*, nr. 9, 1969, p. 149—155 şi *„Exerciţiul esenţial". Wallace Stevens şi George Enescu*, nr. 2, 1966, p. 157—160) şi Andrei Brezianu (*Pe marginea motivului solar în poezia lui Wallace Stevens*, nr. 9, 1969, p. 156—163) pe de o parte fac o introducere generală la opera poetului, considerat „cea mai autentică voce în poezia americană, subsumînd atît tradiţia poescă prin intermediul simbolismului francez, cît şi pe cea whitmaniană" sau o cercetare sistematică a unui motiv recurent şi, pe de altă parte, găsesc afinităţi elective între Stevens şi Enescu. Dacă la cele două studii generale se observă, pe lîngă investigaţia analitică şi un fin comentariu de text sau anumite consideraţii pertinente de istorie literară, la studiul comparat, care porneşte de la admiraţia poetului american pentru compozitorul român, ilustrată, printre altele, şi de motto-ul la *The World As Meditation*, se remarcă o subtilitate a asocierii la nivelul categoriilor general abstracte, al esenţelor. Acest studiu este expresia preocupărilor comparatiste ale lui St. Stoenescu, care s-a aplecat şi asupra legăturilor dintre poezia lui Stevens şi arta lui Brâncuşi, de exemplu.

Din dramaturgia contemporană revista publică un material nu atît de bogat ca volum, cît relevant prin selectarea cîtorva din numele cele mai importante din teatrul american : O'Neill, Arthur Miller, Tennessee Williams, Edward Albee, autori cu care publicul nostru este familiarizat din traduceri şi din spectacole. Pe lîngă textele traduse, din care citäm *Bound East for Cardiff, Before Breakfast* de O'Neill, nuvela scenariu *The Misfits* de Arthur Miller, nuvela *What Is Important*, piesa *The Letter of Lord Byron* de Tennessee Williams, aceşti trei dramaturgi sînt obiect de studiu sistematic, analitic, de observaţie sub semnătura lui Petru Comarnescu (*O'Neill şi piesele într-un act despre oameni şi mare*, nr. 8, 1966, p. 103—112), Dina Georgescu (*Arthur Miller şi modul de viaţă american*, nr. 5—6, 1962, p. 126—138) şi Andrei Băleanu (*Dilema lui Tennessee Williams*, nr. 11, 1964, p. 58—66). În legătură cu acest din urmă articol, deşi sîntem de acord cu observaţia autorului cum că, intenţionînd să predice dragostea şi generozitatea, dramaturgul ajunge deseori să semene dezgust şi demoralizare, credem că este vorba mai curînd de un paradox decît de o dilemă, aşa cum o formulează autorul. Prin traducerea piesei *Everything in the Garden* şi prin comentariul lui Andrei Brezianu, *Cui îi e frică de adevăr* (nr. 10, 1970, p. 123—130) se oferă cititorului nu numai un alt aspect din teatrul lui Albee, ci şi o interpretare a opiniei sale despre teatrul „incomod", incomod tocmai prin atributele cu care este investit în scopul transformării lui într-un instrument de adevăr.

O prezenţă interesantă este piesa lui T. S. Eliot *Murder in the Cathedral*, prezentată alături de *Marat-Sade* de Peter Weiss, într-un grupaj intitulat *De la teatrul poetic la teatrul brut*, care marchează nu numai o altă direcţie în opera lui Eliot, cunoscut mai ales ca poet şi eseist, ci şi o nouă tendinţă în teatrul contemporan.

În seria traducerii operelor de succes, *Tea and Sympathy* de Robert Anderson remarcăm, în special, postfaţa explicativă a lui Valeriu Râpeanu (nr. 10, 1969, p. 168—170) care caută raţiunile succesului piesei în faptul că aceasta se află la confluenţa unor direcţii de la teatrul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

lui Thornton Wilder, dramaturg și romancier care nu și-a găsit încă spațiul necesar în revistă, Elmer Rice și William Inge, făcînd astfel un pandant la *Love Story*.

Fără îndoială, cu numele menționate pînă acum nu am epuizat lista articolelor, recenziilor, traducerilor din literatura americană la „Secolul 20". Cei doi indici publicați pînă acum s-au achitat de această sarcină necesară. Am dorit numai să arătăm prin cîteva exemple pe care le-am considerat cele mai semnificative rolul pe care revista îl joacă, alături de alte publicații literare, în propagarea literaturii americane contemporane și că acel ce o frecventează se află într-un îndoit cîștig din punct de vedere al informației și din punct de vedere al împărtășirii unor opinii de calitate, de gust și de probitate intelectuală.

Ileana Verzea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Anthology of contemporary romanian poetry, edited, translated and with an Introduction by Roy MacGregor Hastie, Peter Owen, London, 1969, 166 p.

Sever Trifu, Dumitru Ciocoi-Pop, **Romanian poems, a bilingual anthology of romanian poetry,** Ed. Dacia, Cluj, 1972, 312 p.

O literatură națională scrisă într-o limbă puțin cunoscută se limitează, de obicei, la perimetrul cultural al țării respective, de aceea traducerile în alte limbi și în special în limbi de circulație universală au rolul de a scoate din anonimat opere a căror valoare este ignorată de oameni de cultură care au venit prea puțin sau deloc în contact cu realizările literare din acele țări. Misiunea de a face cunoscute în alt spațiu opere scrise în aceste limbi de circulație redusă revine deopotrivă cunoscătorilor din acele țări ai limbilor de circulație și cunoscătorilor străini ai limbii respective. Ne-am oprit pentru acest motiv asupra a două antologii, complementare în alcătuirea lor, ilustrative pentru felul în care un om de litere englez și un grup de anglişti români au tradus și au alcătuit cîte o culegere de versuri românești, al căror merit cultural depinde în cea mai mare măsură de valoarea traducerilor, valoare care se datorează, în primul rînd, gradului de stăpînire a limbii române de către autori. Faptul că în introducerile la cele două volume se subliniază ca punct de onoare caracterul lor de „prime" antologii (cea de la Londra este prima antologie de poezie contemporană românească în engleză, iar cea de la Cluj este prima antologie bilingvă de poezie, dar cea de a treia în ordine cronologică, numărînd-o și pe cea datorată lui Henry Stanley în 1856) arată că tradiția traducerilor românești de poezie în engleză este destul de săracă, deși sub raport cronologic datează de peste un secol.

Apărută sub egida UNESCO, antologia alcătuită, prefațată și tradusă de Roy MacGregor Hastie se poate bucura de o audiență mai largă decît cealaltă, deși din punct de vedere al calității traducerilor trebuie spus că antologia îngrijită de Sever Trifu și de Dumitru Ciocoi-Pop face poeziei noastre un serviciu mai mare.

Roy MacGregor Hastie, fost corespondent de presă la București, secretar al Asociației Britanice de Studii Române, profesor la Hull College of Education și, last but not least, el însuși poet, este un bun prieten al literelor și al poporului român, animator entuziast al culturii noastre în Anglia; el nu s-a lăsat descurajat de împotrivirea temporară a unor editori sau redactori cu privire la publicarea antologiei sale. Zaharia Stancu, în *Cuvîntul înainte*, evidențiază, printre altele, tocmai acest merit al autorului de a fi perseverat într-o operă care contribuie la strîngerea legăturilor spirituale dintre cele două națiuni.

Ajutat și stimulat în activitatea sa de cîțiva poeți și oameni de litere români cunoscuți și prieteni, Roy MacGregor Hastie l-a inițiat, la rîndul lui, pe cititorul englez în unele aspecte ale poeziei noastre contemporane atît prin scurte note de prezentare cît și printr-o introducere de cîteva pagini. Este întotdeauna interesant să afli care este opinia străinilor despre cultura

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țării tale, dar atunci cînd aceste opinii sînt incluse într-o introducere care în asemenea cazuri constituie un fel de mică prelegere de istorie literară, exigența noastră trebuie mărită. Bine face autorul cînd își justifică în introducere criteriul de selecție: alături de poeții cei mai tineri au fost aleși și poeți care au scris, în majoritate, în perioada interbelică, socotindu-i pe aceștia nu numai maeștri, ci și spirite poetice cu care scriitorii de azi se consideră afini; bine face și atunci cînd comunică cîteva date despre viața literară din țară sau despre progresul studiilor de română din Anglia; bine face și cînd justifică de ce a tradus mai mult din Goga sau din Topîrceanu, deși motivul „sînt atît de pline (poemele — n. n.) de gustul, mirosul și sunetul unui tărîm necunoscut" este valabil pentru aproape toți poeții ceilalți. Totuși, nu putem să trecem în grabă peste cîteva aprecieri despre Eminescu, pe care îl pune într-un fel de paralelă defavorabilă cu Arghezi: „Eminescu has identified himself with the national aspirations of his fellow countrymen, with the efforts of the nineteenth-century National Liberation Movement and with attempts to combat the excesses of an imported monarchy which seemed at times to be not only non-Romanian but anti-Romanian. Yet Eminescu had virtually ignored the metropolis, drawing his imagery from the sense data of the peasant in the fields, or the Carpathian mountainside, by the Black Sea and along the Danube. Arghezi was no less patriotic than Eminescu, but his horizons were a little wider and his blood a little cooler". Un Eminescu poet țăran cu un orizont îngust și cu sînge prea clocotitor este o afirmație care îl surprinde pe cititorul român, iar pe cel englez îl induce în eroare. Desigur, trebuie văzut într-un asemenea caz și coeficientul de pledoarie pro domo al autorului de antologie care își deschide volumul cu șase poeme de Arghezi. În orice caz, o distincție valorică de acest fel ni se pare o greșeală de interpretare și de informare.

O altă remarcă se referă la scurtele prezentări ale poeților de care aminteam și care depășesc în anumite cazuri reperele biografice. Poezia se refuză definițiilor de etichetare, tocmai de aceea este cu atît mai mare răspunderea celui care caracterizează succint un poet într-un mod care poate fi contestat și falibil. Roy MacGregor Hastie a găsit uneori epitetul definitoriu sau a apelat la un citat semnificativ din critică și a stabilit o filiație pe planul literaturii universale, acolo unde era cazul, adică a lansat cititorului străin niște punți spre termeni de comparație într-o literatură familiară lui. Nu vom face obiecții la aceste aprecieri condensate pentru că, deși locuri comune și uneori cu o coloratură „comercială", ele constituie, cu condiția de a fi adevărate, o unică formulă de prezentare.

Editorii celeilalte antologii încadrează poeziile între două texte de prezentare, o prefață a lui Al. Căprariu și o postfață a lui Sever Trifu. Acestea se dovedesc a fi nu numai utile pentru înfățișarea unui scurt istoric al tendințelor de afirmare ale ființei noastre naționale pe plan internațional, sau a unor criterii de alcătuire a volumului, ci și interesante pentru observațiile pertinente ale lui Al. Căprariu asupra specificului istorico-spiritual al poeziei românești, asupra singularității caracteristice a conceptului de „dor", asupra împletirii dintre poezia de aspirație socială și poezia actului de conștiință.

Și aici poeții sînt introduși prin scurte însemnări. Există și aici, pe lîngă date bio-bibliografice — și, ceea ce este de remarcat, o listă de cîteva lucrări de referință, printre care, neapărat, cele apărute în străinătate sau traduse, — unele încercări de a caracteriza creația poeților care constau, însă, mai mult din stabilirea unor familii spirituale decît din emiterea unor judecăți de valoare.

Selecția autorilor și a titlurilor este unul din criteriile esențiale în funcție de care sînt discutate niște antologii, culegeri prin definiție reprezentative, emblematice, de aceea discuția trebuie să fie dublată de exigență care pretinde răspunsuri la anumite cerințe de necesitate: dă o imagine generală a direcțiilor reprezentative ale spațiului respectiv, selectează cele mai semnificative și reușite ilustrări, ordonează materialul după anumite principii, justifică printr-un punct de vedere aceste principii etc. În ordinea cronologică a poeților incluși, antologia românească se situează înaintea celei engleze, laolaltă putînd fi considerate, cum am mai arătat,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

complementare. În primul caz, criteriul alcătuirii a fost poezia modernă, începînd de la Alecsandri, iar din perioada contemporană acei poeți a căror activitate creatoare, încheiată prin stingerea lor din viață, a permis o apreciere critică globală verificată și care pot fi prezentați străinătății ca niște „certitudini lirice". Antologia cuprinde un număr de 22 de poeți și 64 de titluri, inclusiv *Miorița*. Numele poeților aleși semnifică momentele cele mai importante din istoria poeziei românești pînă la 1944, ponderea deținînd-o poeții din perioada interbelică; titlurile sînt, în cea mai mare parte, reprezentative (pentru Goga, Bacovia, Voiculescu Pillat, Coșbuc). Observații se pot face în legătură cu selecția versurilor din opera lui Alecsandri (lipsesc pastelurile), Eminescu (ar fi fost necesară și o *Scrisoare*), Macedonski (cu totul nedreptățit ca număr de titluri, Arghezi (remarcăm același număr redus de titluri), Blaga (titluri puține și nu cele mai însemnate) etc. Criteriul de selecție fiind răspicat, nu putem reproșa sărăcia peisajului liric actual, reprezentat doar prin M. R. Paraschivescu și Labiș; tocmai de aceea considerăm antologia lui Roy MacGregor Hastie ca o completare, deși anticipînd-o ca dată de apariție, a culegerii bilingve, căci în aceasta autorul a inclus o bună parte a poeților de azi: 57 de poeți și 115 titluri, de la Arghezi pînă la generația lui Adrian Păunescu și Petru Popescu. Antologia cuprinde, așadar, poeți din perioada interbelică (sînt nume care se repetă în cele două volume: Arghezi, Bacovia, Goga, Minulescu, Voiculescu, Topîrceanu, E. Isac, Pillat, Maniu, Barbu, Blaga, Vinea, M. R. Paraschivescu; lipsesc, totuși, M. Codreanu sau Dan Botta), alte nume de seamă din aceeași generație, dar a căror creație continuă (Al. Philippide, Z. Stancu, Beniuc, V. Teodorescu, E. Jebeleanu și regretatul Demostene Botez), poeți care s-au afirmat după 1944 (Maria Banuș, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, Șt. A. Doinaș, A. E. Baconski, Andrițoiu etc.) precum și poeți ai generației și mai tinere (Nichita Stănescu, I. Gheorghe, I. Alexandru, M. Sorescu, Ana Blandiana, A. Păunescu). Ceea ce merită a fi semnalat este introducerea unor poeți aparținînd naționalităților conlocuitoare, fapt ce contribuie la îmbogățirea aspectelor lirice prezentate. În ceea ce privește selecția titlurilor, subliniem alegerea judicioasă și echitabilă. Astăzi ne-am aștepta însă la mai multe titluri traduse din poezia lui I. Gheorghe sau I. Alexandru, Ana Blandiana sau A. Păunescu, precum și la introducerea altor nume ca Tudor George, Victoria Ana Tăușan, Ileana Mălăncioiu etc., totuși judecăm lucrurile la nivelul la care le-a văzut autorul atunci cînd a conceput antologia.

Aspectul asupra căruia se îndreaptă însă neapărat atenția și pretențiile noastre într-o asemenea lucrare este calitatea traducerilor de care depinde înțelegerea corectă și aprecierea efectului artistic. În cazul lui Roy MacGregor Hastie, dificultățile au fost sporite și de sarcina de a fi unicul traducător al unui mare număr de versuri, dificultate pe care ceilalți autori au depășit-o prin reunirea mai multor specialiști de elită: Leon Levițchi, Dan Duțescu și Andrei Bantaș, membri ai Catedrei de limbă și literatură engleză din București, A. Margul Sperber, D. Cuclin, personalități artistice, Mariela Dâmboiu; (s-au reprodus cîteva poeme din volume anterioare), Sylvia Pankhurst și I. O. Stefanovici, autorii traducerii în engleză a unor poeme de Eminescu în 1937, Petre Grimm, cunoscut anglist și traducător, Henry Stanley, traducătorul din 1856, Roy MacGregor Hastie, Jean Ure, fostă crainică la Radiodifuziunea română.

Citind versurile engleze ale lui Roy MacGregor Hastie ne aflăm în fața unor traduceri corecte, a căror principală calitate este fidelitatea față de conținutul textului românesc. Ceea ce lipsește uneori este echivalența emoției artistice, fluidul melodic, specificul metric, într-un cuvînt, genuitatea originalului. Este dificil să tălmăcești versuri păstrînd conținutul, valoarea emoțională, însușirile prozodice, însă numai astfel traducerea depășește actul de simplă translație și devine transfigurare artistică în echivalente. Aceste obstacole au fost învinse de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

auorii ediției bilingve, care au obținut adevărate bijuterii de tălmăcire poetică. Iată, spre exemplu, cîteva strofe în ambele versiuni:

„Foaie verde firul peliniței" ...
Cîntă cărăușul cătinel
Și, treziți, cu el odată cîntă sciții
Ce-au trecut cîndva prin stepă, ca și el!
(V. Voiculescu, *Pe decindea Dunării*)

versiunea Roy MacGregor Hastie:

„Leaf of wormwood, green and slender"
he sings drawling the song's rhymes
as Scythians sang centuries ago
as they too jolted across the steppe.

versiunea Dan Duțescu:

„Wormwood leaf, green, slender wormwood leaf,"
Does the teamster hum his drawling rhymes,
And, awoke to life, with him the Scythians sing
Who, like him, had crossed the steppe in olden times.

sau în strofa următoare din *În vie* de I. Pillat:

Cu galben și cu roșu țși coase codrul iia.
Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlimbar.
O ghionoaie toacă într-un agud, și rar,
Ca un ecou al toamnei, răspunde tocălia...

versiunea Roy MacGregor Hastie:

The wood wears a shirt speckled red and yellow;
the light filters through it, caught by amber wasps;
a woodpecker drums a mulberry-tree.
Then an echo, an autumn, mellow rattle.

versiunea Andrei Bantaș:

The wood adorns its shirt with gorgeous red and yellow
With amber wasps, through leaves, flies out the light that shone;
A pecker drums upon a mulb'rry tree, Anon
It's echoed by a rattle, its sound autumnal, mellow.

Traducătorul englez pare mai preocupat de exactitatea traducerii la nivelul rigurozității termenului. Totuși, și aici întîlnim traduceri aproximative, redări incorecte, omisiuni, adică erori de exactitate care împietează asupra fidelității textului tradus: *mai luați-vă tensiunea* devine *relax*, *brazdele de-aramă* sînt transformate în *leather furrows*, *pădurari* e tradus cu *herdsmen*, iar versurile *Uite ce mi s-a întîmplat / Cînd veni seara încet de tot ca un gîndac / Bună multora de leac, cînd mi-aprind în suflet foc de versuri / M-am culcat* sînt practic de nerecunoscut în *See what happened to me / one evening when a sheet of paper fell to the ground — / a remedy for some, but I go to bed where I have lit / a log fire in my soul.* (Tristan Tzara, *Îndoieli*). Desigur, aceste cîteva exemple luate la întîmplare nu sînt menite să arunce oprobriul asupra unei întreprinderi ca cea a lui Roy MacGregor Hastie, propagator energic al literaturii noastre în Anglia, în antologia căruia se află în majoritate versuri bine traduse, pe direcția, în special, a fidelității față de sens. *Da, am crescut cu macii*, fragmentul din *Bunavestire* de Zaharia Stancu, *Shakespeare* de Marin Sorescu, *Ochii* de M. R. Paraschivescu, *Balada morții* de Topîrceanu, *Declin*, de Ion Vinea, *Din umbră* de Mihai Beniuc și altele sînt succese ale antologiei.

Traducătorii care semnează în antologia bilingvă, și apreciem în mod deosebit inițiativa publicării de texte paralele, inițiativă care s-a încetățenit în practica editorială în ultima vreme, au drept scop transmiterea întregii încărcături de poezie a versurilor, echivalarea cît mai apropiată de text a farmecului genuin, a tensiunii lirice, a stărilor emoționale și de sensibilitate, a particularităților de imagine și de sonoritate. Se preferă efectul pe ansamblu limitării stricte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la traducerea cuvîntului. Chiar dacă sînt introduse cuvinte suplimentare, acestea sînt în spiritul textului şi nu împovărează sensul:

Pastel mecanic —
Năzuinţă
De artă nouă
Şi ştiinţă —
Cézanne te-ar fi pictat într-altfel,
Eu însă te-am văzut aşa!...

Mechanic landscape, aspiration
Of novel art and science
Cézanne would have depicted you quite otherwise,

Mechanic sight;
But I have seen you in this very light.
(Ion Minulescu, *Pastel mecanic*, trad. Leon Leviţchi)

Apreciem eleganţa, fidelitatea şi forţa de sugestie din traducerile care nu trădează vraja murmurului eminescian din *Somnoroase păsărele*, *Şi dacă ramuri*, în care Sylvia Pankhurst şi I. O. Stefanovici au transmis printr-un vocabular ales (cuvinte poetice prin excelenţă, rare, arhaisme) şi prin forme gramaticale adecvate (cu efect arhaizant), prin sintagme cu forţă conotativă valorile textului românesc. Petre Grimm în *Sara pe deal*, *Pe lîngă plopii fără soţ* şi *Dintre sute de catarge* a reuşit adevărate performanţe de transmitere a melodiei, iar *Luceafărul* în tălmăcirea lui D. Cuclin păstrează cadenţa originală şi se remarcă prin deosebit de bine alese formulări:

Un cer de stele dedesupt;
Deasupra cer de stele,
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Below, a depth of stars; above
The heaven stars begem, —
He seems an endless lightning that
Is wandering through them.

Miorița în versiunea lui A. Margul Sperber aduce în metrul popular, bine păstrat de traducător, ecoul unei filozofii autohtone ancestrale, de aceea ne exprimăm încă o dată preţuirea pentru ideea de a o fi introdus şi de a se fi ales această izbutită tălmăcire.

În *Hora Ardealului* de Alecsandri, în *Noi vrem pămînt* şi *Numai una* de Coşbuc, Leon Levitchi (remarcabil şi pentru traducerile din Goga şi Minulescu, a cărui specifică muzicalitate se conservă fără diferenţe) reuşeşte nu numai admirabile, ireproşabile traduceri, ci şi, lucru interesant pentru cititorul englez, stabilirea prin vocabular şi metru de apropieri de poezia engleză în maniera lui Robert Burns.

Ardelean, copil de munte
Ian ridică-acum cea frunte
Şi te-nsuflă de mîndrie
Că eşti fiu de Românie!

Transylvanian, high-lander,
Put an end to your surrender
And feel proud, second to none
That you are Roumania's son!
(V. Alecsandri, *Hora Ardealului*)

Traducerile din Ion Pillat, Adrian Maniu şi Mihai Codreanu, semnate de Andrei Bantaş, alături de traducerile lui Dan Duţescu din Vasile Voiculescu, Dan Botta şi M. R. Paraschivescu sau ale Marielei Dâmboiu din Ion Minulescu şi Camil Petrescu sînt, de asemenea, printre cele mai izbutite. În paralela nostalgică, cu puncte de tandră ironie, *Aci sosi pe vremuri*, distihurile care rimează „eram" cu „Francis Jammes" sau „sub lună" cu „Horia Furtună" nu au putut fi, evident, păstrate ca atare de traducător şi, totuşi, muzicalitatea atît de specifică a poemului nu este cu nimic ştirbită într-o transpunere de înaltă iscusinţă: *Like ponds the plain was shining upon a moonlight night; / Furtună's Moonlight Ballad to you I would recite; Wrapped up in thought you listened: your eyes pure amethyst, / You thought I was romantic, perhaps a symbolist.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dificilă de tradus pentru inedítul vocabularului neologistic elevat, presărat cu diminutive în stil popular, în metru de baladă, *Cantilena* lui Dan Botta şi-a găsit o fină interpretare în versiunea lui Dan Duţescu:

Ceruri paralele,
Duceţi-mi cu ele
Ultim ciobănel,
(Frate mi-e şi el)
Cu ochii prea plini
De-aquatici, trişti crini,
Flautele pline
De limpezi albine.

Heavens parallel,
Take me down the dell
My ultimate swain
(brethren are we twain),
Eyes brimful with wet
Lilies of sad jet,
Flutes wherein do wheeze
Swarms of amber bees.

Şi poemul *Mina* de Camil Petrescu, scris în tonalitatea sumbră, tragică a poeziei de război, care îl-l evocă cititorului englez pe Wilfrid Owen, a fost transpus de Mariela Dâmboiu cu exactitate şi în acelaşi timp cu o sugestivă echivalenţă. S-ar mai putea da şi alte numeroase exemple de traduceri de bună calitate, care ne fac să recomandăm antologia blingvă ca pe o operă de valoare, o dovadă a afirmaţiei că traducerile, atunci cînd la stăpînirea celor două limbi se adaugă talent şi intuiţie, pot fi lucrări literare cu statut autonom.

Ileana Verzea

Cahiers Albert Camus
2

Paul Viallaneix, **Le premier Camus,** suivi de **Écrits de jeunesse d'Albert Camus,**
N. R. F. Gallimard, Paris, 1973

La scurt timp după apariţia primului volum al acestei lungi serii pe care ne-o anunţă specialiştii în opera lui Camus şi editorii colecţiei de faţă, Jean Claude Brisville, Roger Grenier, Roger Quilliot şi Paul Viallaneix, al doilea volum este menit să facă cunoscute scrierile de tinereţe ale autorului romanului *Ciuma* şi să le integreze prin studii, operei sale complete. Chiar dacă aceste pagini de început nu se ridică la înălţimea lucrărilor sale de maturitate, în ele se întrevăd germenii marii personalităţi — martor al secolului nostru, care a fost şi a rămas Camus. „Primului Camus" (*Le Premier Camus*) îi dedică Paul Viallaneix o penetrantă şi sensibilă analiză, cea mai autorizată cercetare de pînă acum a perioadei pre-camusiene. *Primul Camus* nu este însă un alt Camus decît cel ştiut. Este prima faţă a personalităţii sale, prima luare de contact a eului său artistic cu lumea, cu realitatea imediată. Paul Viallaneix îi studiază determinantele psihice şi estetice în ambianţa exterioară, în dialectica vieţii. Chiar dacă nu a ţinut să fie scriitor militant, cum afirmă Paul Viallaneix, tînărul Albert Camus a devenit, împins de evenimente, de prezent şi de istorie. Participarea sa la timp şi responsabilitatea sa umană — trebuiau dovedite în opera *Primul om*, după titlul unei scrieri pe care a visat s-o scrie Camus —, se revelă astfel într-o traumă a adolescenţei şi copilăriei sale de orfan, cu o mamă mută, într-un cartier sărac, copil al nimănui, care învinge privindu-se în propria oglindă, reconstituindu-se pe sine din mozaicul vremii. Urmează apoi epoca de întrebări (*Le Rêve*), de nelinişti, de căutări a unei paveze în Absolut, de nesupunere la Absolut, găsind un refugiu în artă, în Beethoven, Chopin şi Wagner. Un Camus care se regăseşte în vis, în inspiraţie, cărora le va adăuga mai tîrziu *creaţiunea*. *Primul Camus* este autorul eşecurilor sale literare cu povestirile *Bértha* şi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Livre de Mélusine, dar și descoperitorul romanului *La Douleur* de André de Richaud și a celebrului *Nourritures terrestres* de André Gide, a literaturii lui Montherlant și a lui Malraux. Dar maestrul care l-a modelat și l-a făcut pe Camus să se descopere pe el însuși a fost Jean Grenier. Prin Grenier Camus se apropie de momentul revelației operei de artă ca o a doua lumină a ființei umane. Căutarea de sine se sublimează în opera de artă: „L'oeuvre est un aveu, il me faut témoigner". Căci pentru Camus condiția sa socială umilitoare va rămîne un orizont clar al îndatoririi sale scriitoricești. „S-a născut sărac și își aduce aminte de aceasta". Este aici Camus, apărătorul celor mulți, jurnalistul reporter al cartierelor mizere din Alger. Este un fiu al celor săraci. Paul Viallaneix recunoaște la Camus chiar și un stil sărac, curățat de ornamente, simplu. El respectă „eminenta demnitate a mizeriei, devine un clasic". Camus este un fidel scriitor al lumii sale oneste și oprimate. De unde efortul său continuu de a evita sau de a se despovăra de pitoresc în imagine și în conținut. „El nu uită — spune Paul Viallaneix — că arta din care și-a făcut propria sa religie trebuie să servească un adevăr nu se mai relevă prin geografie ci prin istoria socială". Căci pentru autorul eseului, Camus rămîne un martor al realității, incapabil să-și trădeze „nefericiții" cu care el a împărțit mizeria. El este scriitorul adevărului total și nu parțial. Albert Camus este nu numai un martor dar și un apărător al condiției sale de martor ca scriitor. Un martor activ, pasionat, trăind febril condiția sa, un rechizitoriu mereu tragic, un neliniștit care se întreabă, chiar cu riscul de a nu putea răspunde la toate întrebările, pentru că întrebarea ea însăși conține o parte din răspuns.

Acestei fine și profunde uverturi la scrierile de tinerețe ale lui Camus, editorii i-au adăugat texte total sau cvasi-inedite, care fără să se ridice la perfecțiunea artistică a lucrărilor *L'Envers et l'Endroit*, *Noces* sau *l'Etranger*, arată pulsul spiritual al scriitorului. Unele dintre ele au fost publicate ca articole de ziar în revista algeriană *Sud*, altele sînt luate direct din manuscrise. Cu toată juvenilitatea lor, aceste scrieri lasă să se întrevadă raze arzînd sau luminînd din personalitatea *in nuce* a romancierului. În articolul *Un nouveau Verlaine* apără ideea unui poet matur, dramatic, nu a unui nebun grațios, ci a unui om care a suferit, a fost sincer cu el însuși. *Johan Rictus, le poète de la misère*, va fi o adevărată descoperire afectivă a lui Camus, o odă unui poet al suferinței și al durerii. În *La philosophie du siècle*, romancierul va manifesta o anume insatisfacție pentru filozofia intuiționistă a lui Bergson. Are nevoie de o nouă religie, de o „evanghelie a secolului, în așteptarea căreia geniul contemporan aleargă dureros". Se publică apoi acel *Essai sur la musique*, un cîntec aproape, adresat muzicii ca artă completă între arte, hrănit cu argumente din Schopenhauer și Nietzsche, cu o notă didactică de strălucit învățăcel. În schimb *Notele* de lectură reprezintă un adevărat jurnal al lui Camus, de o rară naturalețe și spontaneitate a impresiilor de lectură, îndeosebi acele considerații despre Stendhal și în special despre Goethe. Desigur, *La maison mauresque* este în stilul propriu al lui Camus, al căutării sale însetate de real, al vindecării de vanitatea neliniștilor sale în „beția naturii", în lumină, în culoarea florilor, în văi și în sate. „Este timpul de a iubi și de a se purifica în muzica confuză a căldurii și a soarelui".

Din schițele sale sau mai bine zis din confesiunile lui Camus emană o dorință de acțiune și de salvare a eului prin participare în afara sa. „Nu știu decît un lucru — spunea el în *Retour sur moi-même*: sufletul meu mistic care arde de dorința de a se oferi cu entuziasm, cu credință, cu fervoare". Este în totul la Albert Camus o pledoarie pentru salvarea de sine, pentru o condiție de Sisif care nu dispera căzînd, încercînd într-un perpetuu elan să se înalțe. Patetica acțiune umană, veșnica neliniște aparțin crezului artistic al romancierului. Totul trebuie trăit. „Nimic din ceea ce este trăit nu este comedie". De unde acest strigăt de nemulțumire și de sațietate pernicioasă a spiritului, a lui Dumnezeu — dintr-o schiță a sa — care suferă de singurătate, de perfecțiune absolută, de minciună a eternității. Acest Dumnezeu se vrea viu, muritor, om care să sufere și să fie util (*Dialogue de Dieux avec son âme*). Căci căutînd absolutul, Camus absolutizează actul trăirii: „Arta nu poate nega viața". Descu-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rajarea nu este îngăduită aşadar. Plictiseala şi scepticismul nu sînt concluzii. Trebuie mers mai departe? Unde? În fluxul viu al trăirii.

Caietele Camus II aprofundează într-un mod substanţial cunoaşterea operei acestui clasic al literaturii franceze şi universale a secolului al XX-lea. *Primul Camus* aparţine egal unui Camus din totdeauna. O întîlnire cu el nu are nevoie de scuze că e prea tînăr.

Marin Bucur

Northrop Frye, **Anatomia criticii**
Ed. Univers, 1973

Anatomia criticii apare în româneşte la un interval de timp destul de redus de la prima ei ediţie (*Anatomy of Criticism; Four Essays, Princeton University Press*, 1957, Princeton, New Jersey, S.U.A.), dacă ne gîndim la specificul unor asemenea lucrări şi, în general, la faptul că ele cîştigă ceva mai greu teren în conştiinţa publică (rar *best-seller* în această categorie!). Între timp, ea a înregistrat mai multe ediţii în americană şi un număr apreciabil de traduceri (mai ales în limbile de mare circulaţie), autorul dobîndind astfel o celebritate crescîndă printre teoreticienii literari de la cumpăna şi mai ales din a doua jumătate a acestui veac. Înaintea *Anatomiei...*, actualul titular al catedrei de estetică şi istorie literară de la Colegiul *Victoria* al Universităţii din Toronto (Canada) a publicat cîteva lucrări, de asemenea, importante, prin care s-a impus atenţiei publice ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi a ceea ce a devenit direcţia *criticii arhetipale*. Astfel, în 1947 el publică studiul despre William Blake, *A Fearful Symetry — A Study on William Blake* (*Înspăimîntătoarea simetrie*), în care interpretează într-un chip ingenios, caracteristic marilor eseişti în ce priveşte mobilitatea spirituală şi puterea de asociere şi expresie, aspectele mitologice ale poeziei lui Blake, punînd în valoare modernitatea acestui poet şi complexitatea nu tocmai luată pînă atunci în seamă a gîndirii lui. Este prima tentativă de a exemplifica, prin cercetarea operei unui scriitor, direcţiile, procedeele şi avantajele criticii arhetipale sau mitice, ca şi o încercare de a prelua creator cîteva din datele deja învechitului pentru unii *New Criticism*. În 1957 (an în care apare *Anatomia*) antologizează o carte intitulată *Sound and Poetry* (New York, 1957), după ce în 1952, în nr. 9 al publicaţiei „Yale French Studies", publicase studiul, pereche şi continuare la cel despre Blake, intitulat *Three Meanings of Symbolism* (*Trei înţelesuri ale simbolismului*), pentru ca în 1963 să dea o altă carte importantă pentru el şi pentru direcţia pe care o reprezintă, anume, cea relativ cunoscută despre *T. S. Eliot*. O altă lucrare a sa este *Fables of Identity*, toate împreună situîndu-l indiscutabil printre capii criticii arhetipale, cei mai activi, diverşi şi elastici în înţelegerea fenomenului literar, făcînd chiar şcoală şi avînd de pe acum discipoli declaraţi (inteligentul Angus Fletcher, autorul unei remarcabile cărţi de valorificare a alegoriei, *Alegory*, 1964). Astfel, critica arhetipală, cu rădăcini în antropologia culturală (de aceea mai zicîndu-i-se şi antropologică) şi cu deosebire în teoriile lui Jung, cu reprezentanţi ca engleza Maud Bodkin (*Archetypal Patterns in Poetry*, 1934), Francis Fergusson (*Idea of a Theater*, 1949; *Dante's Drama of the Mind*, 1953), Philip Wheelwright (*The Burning Fountain*, 1954; *Metaphor and Reality*, 1962), cu modalităţi personale relativ diverse de abordare a lucrurilor în ansamblul cadrului acceptat, — se impune atenţiei oricui vrea să se informeze cît de cît asupra evoluţiei criticii şi teoriei literare în lumea post-belică.

În România, numele lui Northrop Frye a început să circule notabil în ultimii vreo zece ani, graţie atît cărţilor sale, intrate în bibliotecile publice şi particulare (în limba în care au fost scrise sau în traduceri), cît şi referinţelor ce se fac la ele în alte scrieri în circulaţie (în original şi în traducere) la noi. Aşa, bunăoară, în prefaţa amplă şi admirabil documentată pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care a scris-o Sorin Alexandrescu pentru versiunea românească a *Teoriei literaturii* a lui René Wellek și Austin Warren (București, 1967, traducătoare Rodica Tiniș), Frye este menționat printre reprezentanții „criticii antropologice și mitice" (alături de Wilson Knight, Maud Bodkin și Weelwright), citindu-se în bibliografia cărții și patru lucrări ale sale (*Anatomy of Criticism*, antologia *Sound and Poetry*, *Fearful Symmetry* și *Three Meanings of Symbolism*). În *Conceptele criticii* (București, 1970, aceeași traducătoare), numele lui Frye revine de mai multe ori, autorul cărții discutînd în cîteva rînduri opinii ale sale, iar Sorin Alexandrescu luîndu-i chiar apărarea în prefață (p. XI), în legătură cu o interpretare cam unilineară a gîndurilor sale despre judecata de valoare, pe care autorul *Anatomiei criticii* nu o exclude cu totul, cum crede Wellek, ci dorește „numai o evitare a fondării criticii ca domeniu științific autonom, pe sisteme de valori extrinseci". Trecînd peste alte mențiuni făcute în presă, e de amintit aici măcar considerarea opiniilor lui Frye în legătură cu epicul, experimentul literar și mai ales cu genurile literare, de către Adrian Marino în impresionantul său *Dicționar de idei literare*, vol. I, București, 1973.

Deși titlul cărții ne-ar putea duce cu gîndul la o expunere didactică, rece și pedantă a unora dintre aspectele criticii mai noi, în fond cel ce preluase din Blake maxima că „prudența este o fată bătrînă, bogată și urîtă, curtată de incapacitate" este un suflet aprins și ne propune, cum zice Vera Călin în prefață, „un mod original de înțelegere a criticii și literaturii". El nu vrea să înăbușească poezia, partea de inefabil a unei opere, ci s-o potențeze în ochii cititorului, prezentînd-o simpatetic, decodînd-o pe cît cu putință și, dacă e posibil, explicînd-o. Pentru aceasta, se apelează la mituri și arhetipuri, ale căror sugestii sînt apte să lumineze din interior fenomenele, sporind intensitatea fascicolului pe care îl putem dirija către ele. Lucrurile se întretaie într-o măsură cu ceea ce gîndea Lucian Blaga despre „fenomenul originar" și despre „matricea stilistică", fără a se profila însă pînă la dimensiunile unei filozofii a culturii, ca în cazul scriitorului român. În fond, Frye urmărește să „cerceteze posibilitatea realizării unei perspective sinoptice asupra domeniului, teoriei, metodei și principiilor criticii literare" (p. 1). Fără a neglija cuceririle de pînă acum și fără a exclude sau nega cu desăvîrșire vreuna din ele, el încearcă o nouă perspectivare a lor, spre a ajunge la un plus de autoritate a criticului și mai ales la o întemeiere mai cuprinzătoare a acestei discipline. El nu urmărește „o schimbare de direcție sau de activitate în critică" (p. 152), de aceea „cartea nu combate nici una din modalitățile critice; ea se îndreaptă împotriva barierelor care le despart" (p. 433). Iar „în acest proces de sfărîmare a barierelor, rolul principal revine, cred, criticii arhetipale", care, preluînd aspectele constructive din celelalte modalități și privind fenomenul literar din interiorul lui, încearcă a-i evidenția acestuia un plus de organicitate și a-i delimita astfel specificul.

Cu o încredere contaminantă în destinul criticii, în posibilitatea ei de a exista ca disciplină autonomă, fără nici o urmă de parazitism, și de a contribui la formarea omului, Frye examinează în cartea lui — care „este alcătuită din *eseuri*, în sensul originar al cuvîntului (de încercare sau tentativă incompletă)" — felurite aspecte ale desfășurării ei, propunînd noi definiții asociative ale genurilor literare, ale unor coordonate mai generale ale literaturii, sfîrșind adesea prin a cuceri și încînta. O erudiție activă și un sentiment constructiv al relativității, îmbinate cu o vie pasiune pentru fenomenul literar (inclusiv pentru critica lui) și cu o intuiție a legăturilor și seriilor literare, conferă acestor eseuri o valoare deosebită și un farmec artistic cuceritor. Traducătorii, Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, i-au conservat cu pricepere tensiunea intelectuală specifică, eleganța controlată a exprimării și mai cu seamă libertatea nestînjenită a mișcării interioare a frazelor, ceea ce conferă cărții o tonalitate geamănă expozeului științific și creației artistice. Așa se face că, chiar și atunci cînd ești în dezacord cu autorul, mai ales în privința distribuirii unor accente puse pe diverse fenomene literare, nu poți să nu-i privești cu plăcere construcția ridicată cu o mare mobilitate spirituală, adesea cu umor și îndeosebi cu o complexă înțelegere a specificului fenomenelor cercetate, a interferenței dintre ele și

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

restul datelor omenești. Sigur, ca orice „sistem" privind arta, și cel al criticii antropologice are și el dogmatismul său, limitele și dezavantajele sale. Ampla lui deosebire, însă, e oricînd considerabilă.

George Muntean

I. Davîdov, Arta și elita
Ed. Univers, 1973

Prestigioasa serie de „Studii" a Editurii Univers publică, în traducerea Janinei Ianoși, o lucrare fundamentală pentru înțelegerea destinului artei moderne occidentale, plecînd de la ecuația artist—public, *Arta și elita*, aparținînd esteticianului sovietic I. Davîdov. Cartea nu este o cercetare prin investigarea creației artistice a secolelor XIX și XX, ci intenționează să fie o istorie a evoluției concepțiilor elitare estetice, așa cum apare ea în sistemele estetice și filozofice, de la romantismul german pînă după al doilea război mondial, așadar urmărește nu modul în care concepția elitară apare nemijlocit în opera de artă, ci pătrunderea ei în filozofie.

Căci în spațiul creației artistice propriu-zise, ideea unei arte destinate elitelor este mult mai veche, caracterizînd în special perioadele alexandrine și baroce, de la aceea helenistică, la barocul european postrenascentist și pînă la estetismul sfîrșitului secolului XIX (și nu numai atît, de vreme ce un estetician ca G. R. Hocke consideră toată perioada modernă a artei ca exclusiv manieristă). Epocile alexandrine apar, fără îndoială, în strînsă legătură cu transformările economice, politice, psiho-sociale, morale etc., dar ele sînt și rezultatul evoluției interne a artei, a cărei caracteristică principală — legată de chestiunea pe care o discutăm aici — este efortul ei de a dobîndi un statut propriu. Disocierea valorilor estetice este dusă la limită. Nisus-ul fundamental al alexandrinismului este specializarea. Sociologic, efectul se răsfrînge în special asupra ecuației artist (creație) — public (receptare).

Urmărind închegarea unui studiu unitar și sistematic, I. Davîdov se oprește asupra momentelor fundamentale și în deplină filiație logic-ideatică ale evoluției concepțiilor elitare, așa cum ele apar în metafizica germană, la Novalis, Fr. Schlegel, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler, Theodor Adorno. O singură excepție: integrarea, perfect logică dealtfel, a concepției lui Ortega y Gasset.

Evident, ambiția unui studiu istorico-sistematic, unitar și organic, comportă riscul schematizării sau al integrării ușor forțate a anumitor aspecte. Bunăoară, în acest din urmă sens, ni se pare că, în efortul de a găsi puncte de pornire cît mai evidente, romantismul german apare sărăcit prin oprirea asupra unor propoziții judecate în afara contextului, sau mai adesea prin interpretarea unei judecăți constatative ori poetice, drept o judecată de apreciere, respectiv cu sens etic sau filozofic. Însă tot aici se relevă subtilitatea analizei lui Davîdov în efortul de a alege din bogăția de idei a complexului romantism german pe acelea — la acea dată încă nedistincte — care constituie punctul de plecare al teoriilor elitare alcătuite în posteritatea curentului.

Dincolo de analiza intrinsecă a textelor, autorul surprinde importanța lor în perspectiva istorică, deviația lor din planul strict artistic, în cel filozofic, etic și politic, fiind atent la consecințele de acest ordin cu care pot fi „încărcate" propozițiile poetice ale unui Novalis, de pildă, și, nemăsurat mai mult, ale unui Nietzsche sau Spengler. În lucrarea lui Davîdov este mereu prezentă, implicit sau explicit, ideea naturii „golemice" a culturii și civilizației moderne occidentale. Iată, de exemplu, cum este formulat acest gînd în capitolul destinat teoriei lui Ortega y Gasset: „Intelectualii secolului al XX-lea s-au dovedit a fi astfel în activitatea lor spirituală

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(ce le părea odinioară absolut liberă) într-un raport de *determinare* datorită, în primul rînd, creşterii neaşteptate şi impetuoase a importanţei produselor creaţiei lor, — ideilor — şi, în al doilea rînd, datorită faptului că orientarea în folosirea posibilă a acestor produse spirituale devenea din ce în ce mai greu previzibilă. Utopiile s-au dovedit a fi cu mult mai uşor de realizat decît am fi putut să presupunem înainte, exclama Berdiaev. Acum ne aflăm puşi în faţa altei probleme, la fel de arzătoare, dar cu totul în alt plan : cum putem evita efectiva lor realizare? ...Utopiile se pot împlini" (p. 303).

Davidov nu se mulţumeşte cu analiza internă, estetică, filozofică, a teoriilor abordate, nu se opreşte la depistarea consecvenţei sau inconsecvenţei lor logice ci, de pe treapta înaltă a privirii istorice şi a considerării complexe a funcţiei în societatea contemporană elaborării acestor teorii el urmăreşte — cu consecvenţă egală — „alonja" în posteritate. Astfel, odată cu tratarea unei noi concepţii, privirea autorului le resintetizează pe cele precedente şi le aşază într-o nouă ordine şi lumină, distribuind accentele în funcţie de aportul ultimului venit. Fiecare început de nou capitol este o astfel de nouă sinteză. Tratarea are în vedere permanent complexitatea şi interacţiunea diferitelor compartimente ale bazei şi suprastructurii, îmbinînd punctul de vedere logic cu cel istoric şi determinist, conspectul intrinsec cu privirea perspectivistică. Cînd autorul părăseşte criteriul abordării complexe şi diferenţiate, unilateralizarea şi simplificarea devin evidente. Aşa, considerarea simplificat şi unilateral deterministă în absenţa observării factorilor mediatori, îi permite lui Davidov punerea în paralel a faptului empiric existenţial cu creaţia filozofică, fără nici o altă explicaţie : „Schopenhauer-fiul şi-a încheiat socotelile cu activitatea utilitar-comercială prin faptul că l-a convins pe părintele său să-i pună la dispoziţie toate mijloacele materiale pentru a-i permite să se dedice întru totul activităţii altruiste de filozof-artist, filozof-geniu [...]. În construcţia sa filozofică, Schopenhauer ajunge de asemeni la punctul în care intelectul se eliberează de sub domnia despotică a voinţei şi se dedică, în calitate de geniu-artist sau de geniu-filozof, slujirii frumosului şi adevărului" (p. 155). În ansamblul studiului însă, asemenea schematizări dispar în bogăţia şi diversitatea informaţiei.

Punctul de plecare în evoluţia concepţiei despre elită îl reprezintă, după Davidov, romantismul german, care formulează propoziţii „despre caracterul *ales*, neobişnuit al artistului, care îl *opune tuturor celorlalţi*, ridicîndu-l deasupra lor [...] consecinţă firească şi logică a înţelegerii artei, în genere a sferei estetice, ca o anume lume stranie, opusă lumii obişnuite" (p. 27—28). Un concept central este acela al *ironiei* bazată, în descendenţă fichteană, pe postularea unei libertăţi hipertrofiate a eului creator şi pe hiperluciditatea sa. Davidov analizează critica hegeliană a romantismului, urmărind demersul hegelian bazat pe considerarea artei adevărate ca „nemijlocită identificare cu conţinutul substanţial", în planul creaţiei, şi ca „inteligibilitate nemijlocită", în planul receptării. Pe schimbările intervenite în raportul dintre subiectivitate şi forma ei de obiectivare se făureşte în estetica lui Hegel critica artei romantice, pentru că al său conţinut „nu este pentru artist însuşi nemijlocit substanţialul conştiinţei sale", ideea morţii artei în favoarea exprimării adevărului într-o formă mai apropiată de concept sau conceptuală (religie şi, respectiv, filozofie), ca şi concluzia sa antielitară : „Arta nu există pentru un mic cerc închis, format din puţine persoane deosebit de cultivate, ci ea există pentru naţiune în totalitatea ei" (p. 59). Elitarismul romanticilor, al lui Schlegel şi Schelling, arată Davidov, este pur estetic; nu altfel va fi cel al lui Schopenhauer. Dihotomiile esenţiale sînt acelea de : spirit superior, dezinteresat / spirit economic, om de geniu / om al folosului, gloată; la nivelul receptării, aceea dintre accesibilitate şi înţelegere, la Schelling (bazată pe distingerea, în gnoseologie, între contemplarea intelectuală şi cea artistică, cu preferinţa netă pentru cea de a doua — — ceea ce la Hegel va apărea exact invers, pentru ca Schopenhauer să pună din nou preeminenţa intuiţiei artistului genial, opoziţia „noţiune" / „idee" avînd drept corelaţie în gnoseologie pe aceea dintre cunoaşterea bazată pe „principiul temeiului" (superficială, utilitară, pusă în slujba voinţei) şi cunoaşterea independentă de „principiul temeiului", prin intuiţia genială.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nietzsche va continua în același sens în *Nașterea tragediei* și în studiile dedicate elitei de la Bayreuth. În această primă fază el se păstrează în limitele elitarismului estetic. Pentru studiul lui Davidov, opera de maturitate a lui Nietzsche este o piatră de hotar: estetizarea lumii, elitarismul estetic este înlocuit prin elitarismul *forței vitale*, geniul-artist prin supraom. Astfel — spune Davidov — în timp ce romanticii și Schopenhauer credeau, deși contradictoriu, în valoarea umanistă și compensatorie a artei, Nietzsche antiwagnerianul consideră arta un fel de „isterie colectivă", artistul un „predeterminat de gusturile mulțimii", influența și efectul artei „pur fiziologice", constînd în „cucerirea măduvei spinării".

Cel care duce la ultimele concluzii elitarismul forței vitale, al „voinței de putere" este Spengler: „Artistul superior al *culturii* faustice este înlocuit în volumul al II-lea din *Declinul Occidentului* și, mai ales, în *Prusianism și socialism*, de omul „vital activ" al *civilizației*, opus „bolnavului". „Un nou Cezar" ia locul lui Goethe, căci arta, nerezistînd „masificării", s-a „înjosit", valorile au fost răsturnate, viața interioară și ezoterică a culturii devine viața exterioară, exoterică a civilizației, „patosul distanțării" faustice a murit. Elitarismul ajunge astfel la formula sa etico-politică. „Socialismul" văzut de Spengler este tocmai instalarea unui asemenea elitarism organizat „ierarhic, funcționăresc, birocratic" (p. 287).

Capitolele consacrate lui Nietzsche, Spengler și Ortega y Gasset sînt, din mai multe puncte de vedere, centrul de greutate al volumului. Deoltfel „Nietzsche, Spengler și Ortega y Gasset au fost cei care au dezvoltat formele cele mai pure — putem spune clasice — ale concepției elitare a artei" (p. 333).

„Spengler a desăvîrșit procesul de transformare a concepției elitare despre artă, dintr-o concepție pur estetică, într-una sociologică, ceea ce a permis și deslușirea pînă la capăt a sensului de clasă al acestei concepții, doar bănuit în formulările ei artistice sau filozofice premergătoare" (p. 289). Elitarismul politic al lui Spengler este o linie de demarcație; el desparte elitarismul estetic al înaintașilor de un alt elitarism estetic: acela al lui Ortega y Gasset care, la rîndul lui, este punctul culminant al acestui tip de elitarism. După părerea lui Davidov, Ortega duce la ultimele consecințe opozițiile artă / civilizație, artist / masă („spirit / masă"), artă ca mimesis / artă ca „obiect destructiv, continent imaginar", adăugat realității, artă a subiectivității, personalului, umanului / artă a obiectivității, impersonalului, dezumanizată, artă a fenomenului / artă a „esenței" obținută prin husserliana reducție eidetică (Mallarmé în poezie, Debussy în muzică, Pirandello în teatru) în planul receptării, opoziția între tipul elitar al percepției artistice și tipul de masă. Este o revenire asupra artei, dar pentru a o putea apăra de masificare, concepția elitară estetică este dusă la limită. Teoria lui Adorno se vădește asemănătoare în finalitatea ei, precum și în unele mijloace de „salvgardare" a artei. Interesant ni se dezvăluie mecanismul paradoxal prin care artistul izolat radical dă naștere unei opere care „va deveni perfect asemănătoare acelei monade absolute în care s-a transformat individul înstrăinat în societatea organizată" (p. 351). Antimimesisul radical al lui Ortega devine un nou mimesis, paradoxal, funcție a jocului dintre aspectul „cognitiv" și cel „ideologic" (cărora Adorno le acordă sensuri speciale).

Rezumînd principalele demersuri și concluzii ale cărții lui Davidov, ne apare cu evidență strînsa legătură dintre părți, simetria de triadă hegeliană a construcției: elitarism estetic — elitarism politic — elitarism estetic. Există încă o simetrie, aceea a dihotomiilor și opozițiilor (așa cum s-a văzut în analiza noastră), precum și una a analizei contradicțiilor sistemelor cercetate. Bunăoară, contradicția gnoseologiei și esteticii schopenhaueriene este analizată în termeni asemănători cu modul în care este analizată contradicția construcțiilor lui Ortega și Adorno. Pentru lucrarea prezentă, axa de simetrie o constituie filozofia și estetica lui Nietzsche. Ea este o concluzie a întregii evoluții a concepției elitare estetice de pînă la el și focarul din care iradiază mai toate teoriile ulterioare. Opera lui Nietzsche este considerată de Davidov ca un conglomerat în care coexistă contradictoriu și ambiguu diverse forme ale criticii la adresa capi-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

talismului : o formă etică, dar şi una sociologic-pozitivistă, apologia unei antichităţi tragic înţelese, dar şi a „homunculus"-ului — supraom, caracter profund moral şi caracter absolut amoral, cinic etc. (p. 258—259). Studiul lui Davidov se opreşte în contemporaneitate prin analiza teoriei filozofului marxist Theodor Adorno, fără a se referi, cum poate ne-am fi aşteptat, la modul în care socialismul pune problema relaţiei dintre artă şi mase.

Aşteptare legitimă, dar a cărei nesatisfacere nu poate fi imputată autorului valorosului studiu despre *Artă şi elită*.

Nicolae Mecu

Cornelia Comorovski, Literatura Umanismului şi Renaşterii

vol. I, II, III, Ed. Albatros

Apariţia celor trei volume din *Literatura Umanismului şi Renaşterii* în colecţia „Sinteze. Lyceum" a Editurii Albatros constituie un eveniment de seamă al activităţii editoriale din acest an.

Studiul introductiv, sub semnătura Corneliei Comorovski, prezintă o sinteză elegantă a conceptelor esenţiale pentru înţelegerea în profunzime a fenomenului Umanismului şi Renaşterii. Plecînd de la ideea apariţiei unei noi *forma mentis*, prezentarea teoretică reliefează cîteva trăsături semnificative ale momentului analizat : autoconştiinţa noutăţii trăită de contemporanii Renaşterii, setea de glorie a umaniştilor izvorîtă din conştiinţa valorii personale, atracţia pentru magie, alchimie, astrologie ca efect al seducţiei iraţionalului. Foarte utilă este explicarea raportului, deseori contradictoriu, între Umanism şi Reformă. Reforma a fost pregătită de înflorirea studiilor filologice, de atitudinea anticlericală a umaniştilor, dar, în acelaşi timp, ea s-a opus Umanismului prin nevoia afirmată de revelaţie, prin negarea liberului arbitru şi prin fanatismul său. În subcapitolul *Coordonate axiologice ale Umanismului* sînt discutate consecinţele liberului arbitru în plan social şi individual. Încrederea într-o natură care a fost creată bună duce la reînflorirea epicureismului. În lămurirea acestei tendinţe filozofice ar fi fost poate necesare o subliniere a pericolului accepţiei vulgare a termenului şi o precizare a ceea ce înţelegeau prin „plăcere" umaniştii ca Francesco Filelfo, Cosimo Raimondo ori Lorenzo Valla. Plăcerea, abolirea durerii în concepţia lui Epicur, nu este ruptă niciodată, în scrierile umaniştilor, de ideea de cinste ; pentru marea majoritate, cea mai deplină plăcere posibilă este cunoaşterea lui Dumnezeu, *divina voluptas*. În planul naturii morale, una din valorile esenţiale este considerată virtutea. Omul Renaşterii este preţuit pentru însuşirile sale personale, pentru inteligenţa şi vrednicia sa. Legată de noţiunea de *virtù* este importanţa acordată de umaniştii vieţii sociale şi economice. În studiul introductiv nu se subliniază îndeajuns acest aspect. Astfel, pentru Poggio Bracciolini (*Historia disceptativa de avaricia*) avariţia nu era considerată un defect, ci dimpotrivă o cale de a-şi asigura fericirea terestră. Prin lucrări ca *Libro della vita civile* de Matteo Palmieri sau, mai ales, prin nuvele, se ajunge la prefigurarea unei adevărate etici negustoreşti, precapitaliste. În plan social se exaltă căsătoria, instituţia familiei. Toate aceste elemente se împletesc într-un elogiu adus activităţii umane, atît de plastic simbolizat în mitul lui Hercule, cu o largă circulaţie în Renaştere. Tot pe fundalul etic al idealului uman de acţiune într-o iubire este proiectată importanţa neoplatonismului în Renaştere. S-ar fi impus eventual şi o referire mai largă la cultul frumosului în concepţia platonică. Ideea spiritualităţii frumosului, exprimată de Marsilio Ficino în *Sopra lo amore*, conduce spre o viziune estetică a întregului univers conceput ca un *circulus amorosus*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bine gîndit este capitolul dedicat *Structurilor literare*. Răspîndirea genurilor specifice este explicată prin cîte o trăsătură caracteristică a Renașterii: eseul își are surse în predilecția umaniștilor pentru analiza morală, utopia reflectă cutezanța renascentistă, descoperitoare de lumi noi. Dacă despre titanismul eroului literaturii renascentiste s-a mai scris la noi, spațiul acordat temelor și motivelor literare este extrem de util. Autoarea prezintă „convenția nebunului" și motivele *fortuna labilis*, *carpe diem*, *lumea ca teatru*. Ca o variantă a motivului *carpe diem*, cu mare difuzare în Renaștere, ar fi putut fi amintit și motivul *carpe rosam*.

Esteticii literare a Renașterii îi este caracteristică divergența dintre operă și teoria literară. Scriitorii renascentiști folosesc întregul vocabular, amestecă genurile și împletesc categoriile estetice.

Capitolul *Renașterea — concept și etape* se impune prin precizia lipsită de rigiditate cu care trasează limite sau aruncă punți între Renaștere, Baroc, Manierism. Tot aici este amintită evoluția gîndirii renascentiste, de la etapa inițială de încredere în forțele omului la cea finală de recunoaștere a slăbiciunii acestuia. Simbolic ni se pare exemplul ce pune alături elanul entuziast al tatălui lui Montaigne și scepticismul autorului *Eseurilor*. Și poate mai dureroasă ar fi fost amintirea lui Pico della Mirandola, cu al său elogiu al demnității omului și a nepotului acestuia, Gianfrancesco, predicator savonarolian al umilinței și neputinței omenești.

Antologia de texte urmează în gruparea materialelor criteriul geografic, ori mai degrabă pe cel al unității de limbă și cultură. Criteriul ales se potrivește cel mai bine vastității materialului și scopului intrucîtva didactic al colecției ce adăpostește antologia. Un alt criteriu, cum ar fi cel tematic, ales de E. Garin [1], ar fi derutat sau depășit pe cititori. Fiecare secțiune a antologiei este precedată de o prezentare generală a literaturii Renașterii din țara respectivă; de asemenea, pentru fiecare autor se dă o scurtă schiță bio-bibliografică. Aceste scurte prezentări dezvoltă o idee importantă a introducerii teoretice și anume unitatea și diversitatea Renașterii. De aceea, dacă Renașterea italiană apare ca un ferment al întregii mișcări europene, pentru fiecare literatură în parte sînt subliniate trăsăturile specifice. În literatura portugheză este reliefată nota exotică, urmare firească a recentelor descoperiri geografice; poezia mistică spaniolă constituie felul specific în care Spania a răspuns moralismului literaturii franceze sau platonismului poeziei erotice italienești. Umanismul și Renașterea țărilor din centrul și sud-estul Europei se bucură de o trăsătură comună: întrepătrunderea zonelor de cultură; există totuși și unele deosebiri, de la cronologie și pînă la caracteristici esențiale.

Textele ilustrează ideile spuse în studiul introductiv sau în prezentare, alcătuind în același timp un tablou închegat al literaturii Umanismului și Renașterii dintr-o anumită țară. Criteriile selectării lor sînt cît se poate de variate. Multe au fost alese pentru a întregi imaginea unui scriitor cunoscut doar parțial la noi: astfel, Erasm apare nu numai ca autorul genial al *Elogiului nebuniei*, ci și ca un excelent pedagog (*Colloquia familiares*) și un talentat epistolier. Unele texte au fost introduse întrucît sînt într-o oarecare măsură legate de istoria poporului nostru (v. fragmentele despre originea latină a limbii române din scrierile umaniștilor italieni). În general, se observă o preocupare permanentă din partea Corneliei Comorovski de a face referiri la cultura și istoria noastră. De aceea, versurile misticilor spanioli se bucură de scurtele comentarii ale lui Călinescu, legendara origine română a lui Ronsard este ilustrată printr-o poezie, schița biobibliografică a lui Lope de Vega menționează și piesa *Miraculosul principe transilvan*, iar un fragment din *Orologiul principilor* de Antonio de Guevara este ales și pentru motivul de a fi inspirat pe Nicolae Costin în *Ceasornicul domnilor*. Literaturii Umanismului și Renașterii din țara noastră îi este rezervat un spațiu destul de larg. Prin textele alese se scoate în relief mai ales legătura ei cu Umanismul apusean și cu cel din centrul Europei.

[1] E. Garin, *Il Rinascimento italiano*, Milano, 1941.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Două obiecţii am avea în privinţa raportului dintre textele antologiei şi ideile expuse în studiul introductiv. Neoplatonismul Renaşterii este ilustrat prin prea puţine fragmente: poate că un text din Leone Ebreo (*Dialoghi d'amore*) ar fi înlăturat această impresie. De asemenea, ideea toleranţei religioase, schiţată în prezentarea teoretică, nu este nici ea ilustrată suficient. Un text din Poggio Bracciolini sau din Cusano (*De pace fidei dialogus*) ar fi fost edificator pentru a demonstra tendinţa umaniştilor de a depăşi discuţiile religioase, de a trece dincolo de aparenţa riturilor spre o religie unică a umanităţii.

Echilibrarea spaţiilor acordate diferitelor literaturi este realizată pe deplin. Fiecare literatură se bucură de atenţia pe care locul şi prestigiul avut de ea în epocă i-au cîştigat-o. Dincolo de aceste „cîntăriri", lui Shakespeare, „creaţie supremă a Renaşterii", i se rezervă spaţiul cel mai întins.

Traducerile — unele, cum ar fi fragmentele din L. Pulci, Boiardo, Hans Sachs, Sebastian Brand, misticii spanioli, constituind adevărate premiere — pot fi considerate, fără excepţie, o certă reuşită. Fragmentele din patru mari teoreticieni ai Renaşterii (G. Carducci, Fr. Engels, Ernest Renan şi Élie Faure), cu care se încheie volumul al treilea, alături de desele referiri la J. Burckhardt, Fr. De Sanctis, Leo Spitzer, alcătuiesc o mini-antologie despre Renaştere. În concluzie, Cornelia Comorovski ne oferă trei volume în care riguroziatea ştiinţifică şi spiritul sintetic cimentează nişte texte, al căror farmec, în loc să apună odată cu scurgerea timpului, străluceşte mai viu ca niciodată.

Luminiţa Beiu-Paladi

Alexandru Balaci, **Leopardi**

Bucureşti, Ed. Albatros, 1972, 208 p.

Oricînd, o carte despre un poet nu poate alege o cale de mijloc; adevărata apropiere de operă implică participarea de nobilă subiectivitate.

O dată mai mult, o carte despre Giacomo Leopardi poate lumina „poetul tinereţii neliniştite" sau, cum ne-o arată majoritatea exegezelor — „poetul de umbre al pesimismului universal".

Pentru Alexandru Balaci calea de mijloc există doar aparent, ca o primă consecinţă la jocul de umbră şi lumină în care ne este prezentată viaţa şi opera poetului. Decantarea esenţei se face spre sfîrşit, în paginile consacrate substanţei poetico-filozofice din *Cînturi* şi *Mici opere morale*, cînd cercetarea a depăşit reperele unei existenţe obiective, detaşîndu-se spre o viziune a poeziei.

În ceea ce priveşte viziunea pesimistă asupra vieţii, cartea lui Alexandru Balaci ne duce firesc spre înţelegerea faptului că în cazul poetului căruia îi poate fi asimilat un popor, o matrice stilistică, întrebarea îşi pierde semnificaţia, nu fără a potenţa mesajul. Cartea este orientată clar spre „poetul tinereţii neliniştite", dar prin aceasta nu poate fi vorba de concluzia de tipul: „Leopardi nu a fost pesimist cu toate că..."; ci, mai mult, se realizează mesajul prin care marea poezie transcede orice tendinţă dominatoare, găsindu-şi pacea interioară proprie unui cosmoid.

Deci, vorbind de „poetul tinereţii neliniştite" nu înseamnă a ne împotrivi accepţiei deja comune impusă de critica literară; înseamnă apropierea de un nivel superior al simpatiei, asemănător modului în care poetul a privit existenţa.

Locul lui Leopardi în cadrul romantismului italian e similar celui ocupat de mişcarea italiană în cadrul momentului european. Nefiind iconoclast, romantismul italian a preluat o parte a moştenirii culturale lăsate de trecut, căpătînd astfel un caracter moderat faţă de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mișcarea romantică a altor țări. Temporizarea impusă de clasicitate conferă scriitorilor acestei perioade un neoclasicism inovator. E vorba de raportul dintre tradiție și inovație, de măsura în care echilibrul lor realizează valoarea în scrierile neoclasicilor italieni.

Exemplul cel mai grăitor îl oferă Leopardi, nu atît prin opera poetico-filozofică, cît mai ales datorită activității sale filologice — o adevărată trudă de ani și ani. În acest sens, Alexandru Balaci subliniază: „Patosul personalității leopardiene este generat de marele șoc dintre sentimentul auto-dominator al setei de a cunoaște, de a deveni erudit și de marea sensibilitate a poetului viitor". Într-adevăr, o deosebită predispoziție nativă a copilului Leopardi către studiu, a fost împinsă spre limite extreme de un spirit ce a găsit în biblioteca uriașă a castelului părintesc din Recanati, locul prielnic de creștere, o creștere neobișnuită, monstruoasă, ce avea să-i ruineze resursele fizice, și așa plăpînde. Poate acest contact permanent la marile valori ale trecutului să fi avut rol de catalizator, un catalizator ce a redus o mare vibrație la treizeci de cînturi, dar care, totodată, le-a îngreunat de frumusețe. Interferența continuă a lirismului cu filozofarea nu a făcut din Leopardi un filozof pe măsura poetului — poetul nu se putea sustrage participării; *filozofia* este mai mult un sentiment în stare potențială poetică. Cert este că fondul meditativ nu a stînjenit curgerea instinctivă spre destinul poetic; l-a încărcat de sens, sublimîndu-l.

În cartea lui Alexandru Balaci se remarcă o perpetuă valorificare a măsurii în care gînditorul se armonizează cu artistul, măsură ce ar da, în momente fericite, capodopere ca *Infinitul* („manifest al poeziei sale").

Se poate crea impresia că un mare liric înclină vibrația sa spre eul profund, neglijînd, poate, aspecte la fel de semnificative pentru un suflet adevărat. Tocmai de aceea, multe din analizele la text nu se mărginesc la tipare comune oricărei încercări de explicitare, ci subliniază suflul puternic al trecutului ce se imprimă unei poezii atît de interioare universului poetic (ca *Seara zilei de sărbătoare*); sentiment mereu prezent al celui ce „crede pînă în străfunduri în patria și poezia sa".

Mai puternic, sau mult mai direct, Leopardi gînditorul se dovedește în *Mici opere morale*, la fel de zbuciumat între zone de umbră și lumină ale existenței.Paginile scrise de Alexandru Balaci nu sînt atît un comentariu, cît mai ales un acompaniament în surdină, la fel de sensibil în fața „fortunei labilis". Dacă vrem, și un îndemn la recitirea lor.

O carte despre Giacomo Leopardi — „romanticul nostru contemporan" — scrisă printr-o participare directă, ce nu arareori a presupus nobile eforturi în cunoașterea și prezentarea chiar și a unor scrieri ce pot părea nesemnificative, dar care o dată cunoscute, întregesc corola. Uriașul *Zibaldone*, corespondența de peste nouă sute de scrisori, prilejuiesc momente inedite nespecialiștilor datorită prezentării lui Alexandru Balaci.

Cartea aceasta a fost scrisă pentru a împărtăși o bucurie: apropierea de Leopardi.

Ana Ioachim

Alexandru Dutu, Sinteză și originalitate în cultura română

Editura Enciclopedică Română, 1972, 269 p.

Ideea că influența nu înseamnă imitație și că originalitatea se manifestă nu atît în creații noi, cît în semnificații și structuri noi, nu este de dată recentă; referitor la cultura românească, ea a fost exprimată implicit încă în studiile lui N. Iorga și de atunci încoace a reapărut, sub o formă sau alta, în numeroase lucrări. Este vorba însă mai mult de o idee subtextuală, care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu capătă formă concretă şi nici justificare teoretică, între altele pentru că volumul de fapte din foarte variate domenii care trebuia să sprijine demonstraţia era insuficient. Un mare număr de lucrări pregătitoare, de sinteze parţiale, pe epoci, a făcut posibil în ultimii zece-douăzeci de ani ca ideea să capete nu numai un contur mai precis, ci şi fundamentul necesar unei demonstraţii. Nu întîmplător aceste lucrări sînt mai ales de cultură şi literatură veche (marcînd, în timp, o resurecţie îmbucurătoare) şi iarăşi nu întîmplător cei mai mulţi dintre autori nu sînt, sau nu sînt *doar* cercetători ai literaturii, ci ai fenomenului cultural şi artistic în genere, ai folclorului, istoriei artelor, dreptului, filozofiei; ceea ce caracterizează cele mai multe dintre aceste lucrări este desfiinţarea graniţelor rigide dintre domenii, ele înglobînd ansamblul faptelor de cultură dintr-o epocă dată. Structurile mentale — arată Al. Duţu în cartea sa — nu apar explicit şi suficient în textele literare pînă în secolul al XIX-lea, şi de aceea cercetătorul vechilor forme de cultură nu se poate limita la acestea, ba nici măcar la textele scrise, de orice fel, pentru că o mare parte a valorilor acestei epoci (nu numai artistice, ci şi valori psihice, indicatori comportamentali etc.) se exprimă în spaţiul altor arte, ca folclorul sau pictura murală. Nici măcar cercetătorul vechii literaturi nu se poate limita la textele sale, pentru că şi acestea devin explicite doar în perspectiva tuturor manifestărilor intelectuale ale epocii. De aceea, sinteza de faţă pune la contribuţie toate aceste domenii pentru a extrage concluzii valabile pentru întreaga evoluţie a culturii româneşti dintre 1650 şi 1848. Rezultatele, evident, nu sînt de natură să răstoarne datele şi viziunea acceptată pînă acum, ci să le pună în adevărata lor lumină, adică să evidenţieze întrega lor complexitate.

Din tot acest proces de reorientare a cercetării rezultă astăzi, privind lucrurile retrospectiv, o nouă viziune a culturii româneşti, care sparge în primul rînd invizibila şi sacrosancta barieră între cultura veche şi cea modernă, demonstrînd o perspectivă a *continuităţii*. Aceasta este, de fapt, şi teza fundamentală a cărţii lui Al. Duţu, el însuşi unul din cercetătorii care au contribuit activ la modificarea vechiului mod de a concepe istoria culturii noastre prin studii îndreptate, mai ales în ultimul timp, spre fenomenul modificării mentalităţilor, al sociologiei culturii, încă puţin explorat şi pus în valoare mai cu seamă în ceea ce priveşte explicarea epocilor de confluenţă, de criză. Cartea sa, al cărui titlu indică de la început un întreg program de lucru, este o demonstraţie a ideii că cultura românească cunoaşte un lanţ de îmbogăţiri succesive care nu îi alterează structura originală, pentru că — asemenea oricărei culturi constituite — ea selectează doar elemente ale cărei virtualităţi le posedă, „influenţele" însemnînd nu abdicări, devieri de la tradiţie, ci întăriri ale acesteia, dezvoltări creatoare; chestiunea nu este cîtuşi de puţin de strictă specialitate, argumentează autorul, ci de continuă actualitate, căci „preluăm un tezaur de valori care susţin activitatea prezentă şi aceea pe care o proiectăm în viitor" (p. 44).

Analiza celor trei momente semnificative în istoria culturii noastre pe care o întreprinde autorul (umanismul civic, iluminismul patriotic, romantismul paşoptist) este de natură să reliefeze nu numai caracteristicile proprii fiecăreia dintre ele, dar şi filonul comun care le leagă, creşterea treptată a noilor forme din structurile anterioare. „Evoluţia — conchide autorul în capitolul *Evoluţia reperelor şi modelelor* — relevă o maturizare progresivă de-a lungul celor două secole de viaţă culturală. În toate cele trei etape evocate, «cultivarea» a dobîndit un sens mai amplu şi mai profund: doctrina cristalizată de umanişti a fost amplificată de iluminişti, pentru a deveni, la romantici, o sumă de adevăruri incontestabile care au constituit premisele teoretice ale practicii revoluţionare". Pusă în permanenţă în comparaţie cu planul european al evoluţiei, cultura românească a celor două secole care pregătesc intrarea noastră în epoca modernă capătă în cartea lui Al. Duţu un relief particular, profitabil nu numai pentru publicul larg pe care îl presupune colecţia în care a fost publicată, ci şi pentru specialist, prezentîndu-i o perspectivă globală şi numeroase sugestii seducătoare. O singură observaţie dorim să facem, referitoare la capitolul despre romantismul paşoptist, unde se lasă a se înţelege că romantismul preia puţin sau de loc din tradiţia literaturii de delectare, împinsă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de noile modele spre zonele periferice ale culturii (p. 188 etc.). Dacă este adevărat că această atitudine poate fi întîlnită în scrierile romanticilor români din perioada paşoptistă şi chiar în cea anterioară cu puţin, nu trebuie eludat faptul că e vorba mai ales de afirmaţii teoretice pe care actul concret de creaţie, la Negruzzi — ca să păstrăm exemplul autorului — dar şi la Heliade, Alexandrescu şi alţii, le infirmă, opera lor valorificînd *în cadrul romantic* această tradiţie. În ceea ce priveşte delimitarea paşoptismului politic de romantismul literar, mai trebuie să observăm că spre deosebire de mişcările europene cu caracter politic din acea vreme, paşoptismul nostru prezintă particularitatea de a fi puternic influenţat nu numai de concepţiile politice ale propagatorilor săi, ci şi de cele literare; toţi paşoptiştii, aproape fără excepţie, sînt dacă nu scriitori, în orice caz oameni de litere, formaţi în atmosfera societăţilor literare, a publicisticii şi a efervescenţei culturale care caracterizează deceniile trei şi patru ale secolului trecut şi însăşi ideologia lor politică este redevabilă influenţelor literare de factură romantică. Fără a modifica în vreun fel concluziile autorului, această perspectivă explică pentru ce prima epocă romantică a literaturii noastre nu a putut fi niciodată separată de mişcarea social-politică a paşoptismului, şi nici invers.

Informată, echilibrată şi original gîndită, cartea lui Al. Duţu este fertilă în astfel de sugestii; ea va contribui fără îndoială la reluarea discuţiei asupra multor aspecte, de cel mai mare interes, ale culturii noastre şi, implicit, ale literaturii.

Mircea Anghelescu

Caietele Mihai Eminescu, I

Ed. Eminescu, 1972, 317 p.

Apariţia unor *Caiete Mihai Eminescu* se cuvine să fie salutată cu satisfacţie şi cu bucurie. După înfiinţarea la Universitate, cu doi ani în urmă, a Catedrei Eminescu, condusă de prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, deslušim în publicarea *Caietelor Mihai Eminescu* o nouă şi adecvată încercare de a integra cercetarea eminesciană în anumite tipare organizatorice care să garanteze o mai judicioasă orientare şi valorificare a sa. Faptul este într-adevăr notabil. Deşi pentru eternizarea memoriei poetului nostru naţional s-au întreprins, mai ales în ultimele două decenii, nenumărate acţiuni de anvergură, trebuie să recunoaştem că niciodată nu s-a făcut îndeajuns; fiecare dintre noi are desigur sentimentul că s-ar fi putut şi s-ar putea face mult mai mult în direcţia adîncirii unei opere care ne-a dăruit nouă, românilor, conştiinţa apartenenţei la o mare literatură. Nu constituie un secret pentru nimeni, de pildă, că încă nu avem pe masa de lucru o ediţie critică integrală a textelor eminesciene, iar pentru unele componente ale scrisului eminescian, nici măcar ediţii cît de cît acceptabile. Un Institut Eminescu, care să concentreze o bună parte din forţele capabile să contribuie la cercetarea sistematică a vieţii şi creaţiei poetului, ne lipseşte de asemenea.Regretabil este şi faptul că nu dispunem de o bibliografie eminesciană care, după ce ar fi fost adusă la zi, să se continue în fascicule periodice. Iar în domeniul esenţial al confruntării permanente de opinii, cu toate că sesiuni şi simpozioane Eminescu se iniţiază destul de des, uneori cu o participare largă şi de prestigiu, nu s-a ajuns încă la acea amplă manifestare ştiinţifică organizată la scară naţională fie sub egida Academiei, fie sub a Uniunii Scriitorilor sau a altui for reprezentativ, în care eminescologii să prezinte rezultatele principale ale investigaţiilor lor dintr-un interval de timp determinat, să zicem de doi sau de patru ani. În acest context, *Caietele Mihai Eminescu*, apărute din iniţiativa lui Marin Bucur şi a Editurii Eminescu, care îşi onorează astfel pe deplin numele, au darul să realizeze, într-adevăr, „o veche şi insistentă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îndatorire patriotică și culturală a noastră pentru Poetul național". Ele pot și trebuie să suplinească, prin conținutul lor complex, prin ritmul lor regulat de apariție, măcar unele dintre neîmplinirile mai vechi și mai noi ale cercetării eminesciene. Tocmai de aceea, fără a diminua cu nimic importanța deosebită a *Caietelor* în forma lor actuală, ne permitem să consemnăm cîteva sugestii în legătură cu ceea ce credem că ar putea să devină, în timp, *Caietele Mihai Eminescu*: principala întreprindere editorială pusă în slujba valorificării unei moșteniri literare fără egal.

Judecate prin prisma structurii primului volum al seriei, *Caietele* nu diferă sensibil de obișnuitele culegeri de studii, articole și contribuții documentare dedicate vieții și operei lui Eminescu cu ocazia diverselor aniversări. În *Cuvînt înainte* însă, Marin Bucur precizează: „Sîntem gata să consacrăm unele din volumele viitoare fie unei singure teme dezbătute în forul specialiștilor români și străini, fie unui singur studiu de amploare, unui pachet de documente inedite, de corespondență, de comentarii etc." Cu alte cuvinte, formula adoptată inițial nu este considerată ca definitivă. Ea ne apare mai degrabă ca impusă de natura materialului aflat la dispoziția editorului în momentul începutului. Dar intențiile sale converg către o reală complexitate de fond și pe linia aceasta se înscriu și sugestiile noastre.

Caietele Mihai Eminescu trebuie să tindă să publice, pe lîngă textele eminesciene rămase inedite, mai tot ce se scrie important despre Eminescu, cu excepția, poate, a monografiilor. Operația, ne dăm seama, nu este ușor de realizat. Ea presupune însemnate eforturi organizatorice și, pentru a le face față cu succes, Editura Eminescu va trebui să acorde *Caietelor* un statut preferențial, să le socotească o datorie de onoare, o obligație de interes național. Cei răspunzători de destinul *Caietelor* trebuie să-și asume sarcini precise (pe care le-am dori pe larg enunțate și eventual supuse unei dezbateri publice) și să garanteze îndeplinirea lor: să procedeze în așa fel încît să-i convingă pe eminescologi că prin intermediul *Caietelor* își pot valorifica cel mai bine și mai rapid rezultatele cercetărilor; să selecteze acele sectoare insuficient explorate ale creației eminesciene și să solicite specialiștilor abordarea lor neîntîrziată; să urmărească tematica manifestărilor legate de viața și de opera lui Eminescu, fie ele publicistice sau de altă natură, și să-și spună cuvîntul asupra lor prin mijlocirea sintezelor implicînd judecăți de valoare. În cuprinsul *Caietelor* se cuvine să-și găsească locul atît de necesara bibliografie eminesciană, dacă nu cea din trecut, măcar cea de acum înainte, discuțiile de principiu care sigur se vor naște o dată cu începerea muncii de completare a ediției critice inițiate de Perpessicius, opiniile cele mai autorizate cu privire la cărțile și studiile importante consacrate lui Eminescu. În sfîrșit, *Caietelor* trebuie să li se asigure o periodicitate exemplară, cu date de apariție fixe. Nu împărtășim punctul de vedere după care un astfel de criteriu „ar obliga la improvizații sumare", deoarece nu ne aflăm în fața unei reviste lunare sau trimestriale cu număr de pagini și rubrici mereu aceleași, forțată să le acopere indiferent în ce chip, ci a unor volume cu un conținut și dimensiuni variabile și care urmează să apară numai o dată pe an, beneficiind așadar de timp suficient pentru a fi alcătuite și tipărite pînă la o anumită dată. Cu toții ne-am bucura, bunăoară, dacă la fiecare 15 ianuarie ne-ar întîmpina în librării, în aceeași prezentare grafică inspirată, noul volum al *Caietelor Mihai Eminescu*.

★

Sumarul primului număr al *Caietelor Mihai Eminescu* cuprinde douăzeci și șase de titluri, fiecare dintre ele corespunzînd unei contribuții științifice de certă calitate. Istorici și critici literari, filozofi, esteticieni, lingviști, bibliologi, autori de ediții îmbogățesc bibliografia eminesciană în toate compartimentele ei fundamentale. Varietatea unghiurilor de vedere din care sînt privite personalitatea și opera poetului, ca și varietatea modalităților de cercetare (eseu, comentariu de text, evocare, studiu academic, prezentare de material documentar, analiză comparativă etc.) conferă volumului un aspect de mozaic în care se disting majori-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tatea direcțiilor principale ale eminescologiei actuale. Lipsa de spațiu ne împiedică să stăruim asupra tuturor acestor contribuții, și pentru că n-ar fi drept să trecem vreuna cu vederea, ne mulțumim să procedăm la o succintă — dar integrală — prezentare a lor. Sperăm ca prin enumerarea sublectelor abordate să iasă în evidență atît diversitatea preocupărilor legate de problematica eminesciană, cît și necesitatea imperioasă a continuării unor asemenea preocupări.

Edgar Papu (*Simfonica eminesciană*) deslușește, în construcția oricărui poem tipic de Eminescu, un procedeu de creație analog celui după care se dezvoltă simfonia; comentînd prima parte din *Scrisoarea I*, autorul ajunge la concluzia că „Numai alcătuirea sonoră deține această facultate atît de suplă, de-a ieși într-o crescîndă amplificare, pînă la proporțiile cele mai vaste, și de-a reintra apoi în simplul sunet inițial, care a cuprins-o implicit." Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Hyperionul românesc*) urmărește implicațiile poetico-filozofice ale mitului lui Hyperion la eleni, apoi la Hölderlin și la Keats, în cele din urmă la Eminescu, cu care prilej reformulează, într-o interpretare personală, cîteva date esențiale ale problematicii *Luceafărului*. Pe linia mai vechilor observații despre valorile expresive ale cuvîntului în gîndirea și rostirea românească, Constantin Noica (*Judecată, județ, judicium la Eminescu*) insistă asupra importanței excepționale a „lecției" filozofice și filologice pe care o constituie ignorata traducere a lui Eminescu din *Critica rațiunii pure*. „Dacia este, deci, în viziunea eminesciană, o realitate eternă printre virtejurile mereu trecătoare", ne convinge Gh. Ceaușescu (*Dacia în poezia lui Eminescu*), ca urmare a unei atente analize a „poemelor dacice" și, îndeosebi, a binecunoscutului episod din *Memento mori*. Tot asupra poemului *Memento mori*, mai bine zis a preambulului acestuia, în care discerne „o inițiere în universul luminos al poeziei", Eminescu fiind „unul dintre acei aleși...care au înțeles... că poezia este cunoaștere sacră", se oprește și Nicolae Balotă (*Glose la „Memento mori"*). Supunînd unei cercetări complexe, de ordin stilistic și semantic, postuma *Cîntecul lăutarului*, pe care o analizează strofă cu strofă și vers cu vers, L. Gáldi (*Centenarul unei elegii uitate*: *„Cîntecul lăutarului"*) desprinde o concluzie similară: „Eminescu a luat masca — de altfel foarte străvezie — a lăutarului-proroc pentru a vorbi de soarta unui „ales", de moarte și nemurire". Analogii de conținut între *Floare-albastră* și *Un soir que je regardais le ciel* din *Les contemplations* de Hugo stabilește St. Cazimir (*„Floare albastră" și Victor Hugo*). George Munteanu (*Eminescu și Creangă — Sau întîlnirea arhetipală —*) și Ileana Vrancea (*Afinități elective*) descoperă înrudiri spirituale, afinități psihologice, de structură, între Eminescu și Creangă și, respectiv, între Eminescu și Lovinescu. Influența lui Eminescu asupra teatrului românesc din Transilvania, atît cea directă, materializată în articolul *Repertoriul nostru teatral*, din 1870, cît mai ales cea indirectă, exercitată prin receptarea entuziastă a operei sale de către oamenii de teatru ardeleni, este studiată de Nicolae Liu (*Mihai Eminescu și lupta pentru teatru național în Transilvania pînă la Unire*). Acad. Iorgu Iordan (*„Întîlnirile" mele cu Eminescu*) consemnează, în dense pagini de memorialistică, mai întîi, rolul decisiv al lui Ibrăileanu în deșteptarea interesului său pentru creația eminesciană, apoi, propria sa activitate de cercetător al limbii poeziilor lui Eminescu. Cîteva dintre numeroasele probleme de limbă, de stil și de poetică pe care le impune cu acuitate opera lui Eminescu fac obiectul unor studii semnate de Dan Simonescu (*Din nou despre Eminescu și limba noastră veche*), G. Ivănescu (*Observații asupra limbii lui Mihail Eminescu*), G. I. Tohăneanu (*Expresia oralității în poemele ciclului folcloric*), Flora Șuteu și Victor G. Velculescu (*Tipuri de antiteză în „Luceafărul" sugerate de o analiză numerică la calculator*); acestora li se adaugă, prin voința editorului, mai mult decît inspirat în alegerea sa, excepționalul studiu al lui Sextil Pușcariu intitulat *Eufonie eminesciană*, text de mare finețe analitică și de desăvîrșită ținută stilistică. Destinul ingrat al prețioaselor manuscrise eminesciene, care nici pînă astăzi n-au fost ordonate după criterii științifice, precum și propunerile mai vechi și mai noi făcute cu scopul de a li se asigura o conservare optimă, sînt evocate de Marta Anineanu (*Manuscrisele eminesciene la Biblioteca Academiei Române*). Din rîndul acestor manuscrise, D. D. Panaitescu și Aurelia Rusu (*Perpessicius. Teatru de M. Eminescu. — pro-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

iect de ediție —) publică *Smeul nopții*, comedie într-un act de Hippolite Lucas, tradusă de P. I. Georgescu, o copie făcută de tînărul sufleur Eminescu pentru trupa Caragiale. Examinînd primele trei articole politice ale lui Eminescu — *Să facem un congres*, *În unire e tăria* și *Echilibrul* —, publicate în „Federațiunea" din Pesta în 1870, D. Vatamaniuc (*Eminescu colaborator la „Federațiunea"*) respinge cu argumente fără echivoc o veche idee a unor cărturari ardeleni, conform căreia poetul n-ar fi manifestat interes pentru lupta românilor de sub stăpînirea austro-ungară. Ca urmare a unei minuțioase analize de text, coroborată cu o sumedenie de informații despre activitatea de ziarist a lui Eminescu, Marin Bucur (*Debutul lui Eminescu la „Timpul" — pînă la serialul „Icoane vechi și nouă"* —) reușește să identifice ca aparținînd acestuia 14 articole apărute în perioada octombrie — decembrie 1877, fixînd astfel cu două luni mai înainte de inaugurarea serialului *Icoane vechi și nouă* debutul poetului la „Timpul". O altă rectificare de dată propune D. Murărașu (*Data traducerii piesei „Laïs"*): traducerea piesei *Laïs* nu a fost făcută în 1887—1888, cum s-a crezut, ci înainte de îmbolnăvirea din 1883 a lui Eminescu. Augustin Z. N. Pop (*Cîteva întregiri biografice*), Octav Păun (*Mihai Eminescu, director al Bibliotecii Centrale din Iași — Documente inedite*) și George Muntean (*Eminescu — Documente noi*) pun în circulație un bogat și extrem de interesant material documentar inedit, care luminează uneori puternic anumite zone mai umbrite ale biografiei poetului. *Corespondența Șerban Cioculescu — Perpessicius* reprezintă, în fapt, o adevărată operație de colaționare și de corectură și ea ar putea figura oricînd ca o erată la *Poezii postume* din ediția Perpessicius.

Andrei Nestorescu

Vladimir Streinu, Studii de literatură universală
Ed. Univers, 1973

Inițiativa publicării într-un volum a paginilor consacrate de Vladimir Streinu, de-a lungul activității sale de critic literar, unor importanți scriitori străini sau unor probleme legate de fenomenologia literaturii universale, inițiativă pe care o datorăm lui George Muntean, este dintre cele mai binevenite, urmînd în materie fericitul exemplu editorial dat în 1967 de Adrian Marino și Vasile Nicolescu, cu culegerea de texte critice: G. Călinescu, *Scriitori străini*. Într-o prezentare cu caracter introductiv, competentul îngrijitor al ediției înțelege să atragă atenția asupra permanentului contact păstrat de criticul român cu „viața literară europeană și chiar mondială", nu atît prin deplasări în străinătate cît și aproape numai prin aprofundatele lecturi făcute de el, în cîteva limbi de mare cultură, de la aceea franceză, italiană și germană, pe care le cunoaște de tînăr, la aceea engleză, însușită cu pasiune la maturitate. Ni se pune totodată în valoare, cu toată pertinența, aportul lui Vladimir Streinu, „în dubla calitate de cercetător și propagator al literaturii universale în plan național și de integrator lucid al acelei române în planul mondial al literaturii". Textele selectate de George Muntean se găsesc grupate în trei părți, „impuse de însăși structura lor". Astfel, avem a face mai întîi cu mai multe studii și eseuri de amploare, fiecare de o semnificație capitală în problematica respectivă, „vizînd aspecte mai generale ale literaturii", cum sînt bunăoară *Tradiția conceptului modern de poezie*, *Versul liber european* și *Estetica versului liber*, *Tipologia literară*, *Tipare de cultură*: *Atic și Asiatic*. Urmează apoi o serie de aplicări exegetice la „diverse opere și autori din literatura lumii", între care reținem în primul rînd atenția, prin bogăția informației și nervul disociativ al expunerii critice, *Hamlet — prefață și introducere*, *Baudelaire în literatura română*, *Îndreptar pentru citirea lui Proust*. În sfîrșit, volumul se între-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

geşte cu cîteva articole concepute într-un spirit comparatist, venind să valorifice „în perspectivă universală", deosebit de convingător, mari opere ale literaturii române : *Mihail Sadoveanu în familia scriitorilor universali*, *Universalitatea liricii argheziene* şi a.m.d. Sumarul este pe deplin reprezentativ, în sensul dorit de antologist, deşi credem că meritau să figureze în el şi unele texte, nu mai puţin interesante în materie, ca *Poemele lui Edgar Poe în româneşte* sau *Suprarealismul în antologie*, omise fără nici o justificare.

Vladimir Streinu se revelă un comentator subtil, cu intuiţii sigure, care ştie să detecteze cu fiecare prilej, la un mod personal, adevărul nuanţat al lucrurilor. Punctele de vedere ale criticului, cu o inteligenţă suplă şi mobilă prin excelenţă, apar îmbogăţite de resursele de înţelegere ale poetului, fără ca aceasta să implice cumva alunecarea într-un impresionism liric. Trebuie adăugat că autorul are totodată şi o serioasă pregătire de estetician şi istoric literar, care dă ideaţiei sale, de-a lungul întregei opere de cercetare, o armătură dintre cele mai solide. Vladimir Streinu se exprimă de obicei cu o rară putere de sugestie, într-un limbaj critic ajuns prin exces de rafinament la o formă proprie de preţiozitate. Paginile *Studiilor de literatură universală* abundă în observaţii formulate cu o pregnanţă memorabilă. Urmărind, bunăoară, procesul de constituire a „conceptului modern de poezie", pe filiera Poe-Baudelaire-Mallarmé-Valéry, autorul vorbeşte la un moment dat despre „estetica de mister geometric" a lui Poe sau defineşte altundeva aventura mallarmeană a absolutului în felul următor : „Pe această margine de prăpastie, între cuvîntul meteoric şi tăcerile germinative, optînd mai adesea pentru cel de al doilea termen al pendulării creatoare, Mallarmé şi-a consumat cu discreţie mandarinatul şi asceza". Într-un eseu ca *Tipuri de cultură: Atic şi Asiatic*, pentru a lua un alt exemplu, eseu în care Vladimir Streinu face figură de filozof al culturii cu o elevată desinvoltură, încheierea este nu mai puţin revelatoare, sub raportul talentului manifestat în caracterizări fulgurante : „Frenezia vitală şi asceza mărginesc tipurile de cultură. Asia este o afirmaţie nestăpînită a vieţii, strunită din ascuns de budhism şi alte doctrine de o negaţie tot atît de nestăpînită, după cum Atica este negaţia raţională a vieţii, subminată de afirmaţia dionisiacă. Cu mitologia ei ierarhică şi oprimantă, situată pe un pisc sterp de munte, unde Dyonisos nu era îngăduit să reşadă, cu filozofia arhetipurilor platoniciene şi a nemişcării eleatice, cu ideea numărului precis de sfere pythagoreice, cu unica geometrie euclidiană şi cu acel sistem de rigori genuistice în creaţia literară, Atica răspunde vieţii în tot atîtea feluri „nu". Iar vitalismul asiatic şi asceza omului atic, căreia pe numele ei i se spune socratism, străbat întreaga cultură europeană, căreia prin opunere, predominanţă şi împletire îi constituie identitatea. A trece de la un mod tipic de viaţă la altul echivalează cu a consimţi şi a susţine chiar fără conştiinţă un alt tip de cultură. Numai un arc, fie el cît de incalculabil, de rotire a caleidoscopului vieţii zdruncină o concepţie religioasă, filozofică, artistică şi chiar ştiinţifică, făgăduind altele mai limpezi, şi mai adevărate; iar cînd învîrtirea se face mai efectual, omul devenind printr-o mutaţie tipică contrariul său, atunci întrebările-limită, inclusiv ale filozofiei şi poeziei, recapătă o urgenţă arzătoare, se impun minţii omeneşti din nou şi oarecum simultan. Fie dar că vom concepe cultura monadic, ţe unităţi sau „stiluri" spaţiale unice, fie că o vom concepe nemonadic, în jocul accentelor de valoare puse de istorie pe devenirea unei substanţe unice, cadenţa întrebărilor-limită e un fapt necontroversabil, precipitat de mutaţiile vieţii". Din numeroasele citate, la care am fi te ntaţi să recurgem în continuare, pentru a indica admirabila stringenţă expresivă a stilului critic al lui Vladimir Streinu, ne vedem constrînşi pînă la urmă, datorită limitelor impuse de spaţiul recenziei, a ne opri doar la unul singur, ţinînd anume de nişte consideraţii de delimitare a lui Tudor Arghezi, în funcţie de cîţiva importanţi poeţi europeni contemporani cu el : „Oricum, marele poet al zilelor noastre se afla de la primul său volum în atingeri istorico-literare mai întîi cu confraţii conaţionali şi apoi cu cei externi, dimpreună cu care se întrecea, de pe meridianul nostru, într-o mirifică irupţie de imagini. Bogăţia şi înălţimea debitului, puterea de convingere în a-şi comunica drama spirituală, bicepşii lui verbali crescuţi atletic într-o luptă fără pauze, cu forţe nenumite

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decît rar, materialitatea expresiei pusă de el să susţină valori incorporale prin natura lor, totul în poezia lui Arghezi duce pe cititor la comparaţii ilustre. Ca turlele marilor catedrale europene, ce pot fi unite prin linii ipotetice într-un plan sublim, valoarea operei sale se compune în figura estetică cea mai înaltă cu opera unor Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, Esenin, T. S. Eliot şi Giuseppe Ungaretti. Şi, totuşi, pentru a-şi susţine în văzduh geometria lor supremă, după cum Notre-Dame de Paris nu seamănă cu Sfînta Sofia, cu Sfîntul Petru şi altele, în felul de a-şi organiza spaţiul arhitectural propriu, nici Tudor Arghezi nu seamănă cu vreunul din marii lui contemporani. Peste deosebirile de limbă poetică, el se deosebeşte de fiecare în parte printr-o problematică şi o viziune a lumii de caracteristic dramatism. De Valéry îl desparte tulburarea spiritului, în care îşi precipită el poezia; poetul francez e un rezumat de limpezimi şi perfecţiuni, care îi traduc cartezianismul latent, în timp ce poetul român intuieşte realităţi abrupte, ca şi orogenice, din care componenta intelectuală se refugiază. Faţă de Rilke, al cărui spectacol de misticism se constituie din acorduri şi calme împăcări cu o realitate spirituală invizibilă, Arghezi reprezintă în primul rînd lupta cu materia, de care se eliberează şi cade sub greutatea ei, într-un lanţ fără capăt de victorii şi înfrîngeri..." Antologia oferită de George Muntean, cu paginile în care Vladimir Streinu abordează domeniul literaturii universale, constituie nu numai unul dintre cele mai profitabile volume de referinţe în materie, instruind la cel mai înalt nivel de cultură, dar şi prilejul unei lecturi pasionante pentru spirit, prin capacitatea ei de incitaţie intelectuală.

Dinu Pillat

Mihai Zamfir, Introducere în opera lui Al. Macedonski

Editura Minerva a inaugurat anul trecut o serie de sinteze, imaginată ca o suită de micromonografii, cu intenţia de a realiza *introduceri*, adică de a pregăti în mod preliminar studierea operei unor scriitori importanţi. Au apărut în această colecţie, extrem de utilă, dar care nu înlocuieşte studiul monografic extins, introduceri în opera lui Arghezi, Ion Heliade-Rădulescu, Coşbuc şi urmează să apară altele privind pe Mateiu I. Caragiale, Nicolae Filimon, G. Bacovia, I. Slavici, Camil Petrescu, Al. Philippide.

Dacă marile monografii figurează, în cazul ideal, o mare istorie a literaturii, ne întrebăm dacă aceste mici monografii, cu aspect eseistic, pot realiza la acelaşi mod imaginar o amplă introducere din istoria literaturii române? Nu cumva introducerile sînt mai mult o istorie literară de buzunar, egală şi deci paralelă cu seria ce apare la Editura Albastros, subintitulată direct micromonografii? Cu alte cuvinte, suspectăm seria şi mai ales unele titluri de evaziune din cadrul prescris.

Introducerea în opera lui Al. Macedonski, semnată de Mihai Zamfir, apare după ce Adrian Marino şi-a publicat monografia sa extinsă (viaţa şi opera) asupra aceluiaşi mare poet şi după ce a îngrijit o ediţie critică amplă comentată. Elaborarea lui Mihai Zamfir a fost uşurată atît de pledoaria lui Marino pentru reintegrarea lui Macedonski în conştiinţa publicului cît şi de exegezele istorico-literare, analitice, ale aceluiaşi. Ţinînd seama de contribuţiile anterioare (referindu-se şi la Tudor Vianu), autorul prezentei „introduceri" nu reface descriptiv universul operei macedonskiene, ci propune numai o nouă „cheie de lectură", o interpretare, o căutare a unui „nou Macedonski". Să vedem în ce măsură, faţă de Adrian Marino, descoperă Mihai Zamfir un „nou Macedonski".

Propriu-zis, Mihai Zamfir nu vine cu noutăţi, cu descoperiri de texte şi de idei, ci numai cu noi relaţii sau mai exact cu o nouă relaţie între poezia lui Macedonski şi *simbolism*, căutînd

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să definească simbolismul lui Macedonski ca un *şoc* estetic, ca o schimbare violentă de sensibilitate, neacoperită la acelaşi nivel de o operă simbolistă şi mai ales neurmată cu fidelitate şi consecvenţă. Macedonski era un instabil şi-şi crea teorii care să se potrivească cu propria sa creaţie : romantic pînă la 1890, simbolist revoluţionar, apoi academizant după această dată, parnasian, neoclasic spre sfîrşitul vieţii (1910). În realitate, chiar istoria simbolismului, în toate ţările, are traecte diverse : antiromantic, şi antiparnasian, dar păstrînd şi filoane romantice în Franţa (la noi simbolismul nu putea fi nici antiromantic nici antiparnasian), impresionist, instrumetist, neoclasic etc. pînă la difuzarea în modernism. Macedonski ia contact şi este frenetizat de simbolismul muzicalizat, pînă la instrumentalism, pe care i-l transmite şi lui Arghezi la debut (1896).

Teoretizînd simbolismul instrumentalist al lui René Chil, Macedonski atrage primul atenţia la noi asupra simbolismului, dar conceptul de poezie simbolistă la Macedonski se reduce la muzică, la audiţia colorată, la audiţia sinestesică ; ideea de simbol existînd şi la romantici, n-o considerăm capitală pentru definirea curentului, deşi de la ea îşi ia numele. Mulţi simbolişti nu utilizează simbolul.

Pentru Arghezi, ,,simboliştii instrumentişti'' sînt numai ,,fabricatori de echivocuri sonore şi greţuri poetice, bogate-n sentimente ca pisla''[1]. Nu numai pentru autorul de mai tîrziu al *Cuvintelor potrivite*, dar şi pentru alţi contemporani, simbolismul instrumentalist macedonskian era o simplă imitaţie a noii şcoli franceze, ceea ce era cu totul nedrept. Cu toate că Macedonski credea că ar fi descoperit prin instrumentalism ,,ultimul cuvînt al geniului omenesc'', el a părăsit uşor ,,cromofonia'' şi ,,muzica tactilă'', rămînînd numai în apologia unor discipoli un instrumentalist care ar fi legat, fără să-şi dea seama, poezia lui Mallarmé de aceea a lui Valéry[2]. Faza a fost mai mult o heraldică a culorilor şi a nestematelor, legată de spiritul său heraldic-fantezist şi maladiv, dornic de strămoşi nobili şi bizari. Putem spune că din acest punct de vedere simbolismul era o vocaţie biografică a lui Macedonski.

Că Macedonski e numai parţial simbolist nu trebuie s-o mai spunem pentru că ne-au dovedit-o toţi exegeţii săi, printre care Tudor Vianu şi Adrian Marino, dar el este *primul* simbolist şi propagatorul cel mai important al luptei pentru modernism într-un context ruralist. Chiar dacă am înregistra din opera sa numai cîteva poeme, cu vaguri, ploi, impreciziuni şi tot am reţine cîteva tendinţe simboliste generatoare ale unei alte sensibilităţi la noi : *Hinov* (1880, una din primele poezii în vers liber din literatura europeană, chiar înainte de Paul Fort), *Excelsior*, *Plecare*, *Vînt de toamnă*, *În arcade de pădure*, *Nepăsare*, *Cîntecul ploii* etc. *Rondelurile* nu ; în rondeluri, Macedonski preferă ,,clasicismul esenţelor'', cum însuşi se exprimă, şi prin rondeluri mai ales rămîne în literatura română. Renunţînd la simbolism, în mod declarativ şi polemic, după 1916, Macedonski o face prea tîrziu ; curentul se impusese şi se dizolvase deja în modernism.

Orice istorie a simbolismului românesc trebuie să plece de la ideea că apariţia şi dezvoltarea acestui curent au cunoscut în literatura noastră un curs, dacă nu invers, cel puţin deosebit de acela al simbolismului francez sau german. În Franţa, simbolismul a fost reacţiune antiparnasiană precedată de şcoala neînţeleşilor decadenţi. Pledoaria pentru evaziune şi rafinament dus pînă la melodie era determinată de o neliniştе metafizică. La noi, chiar simboliştii au fost parnasieni, iar categoria poeţilor blestemaţi e artificială şi minoră. Macedonski, care se autodeclara *poet damnat*, era un Don Quijotte amator de permanente lupte literare. Parnasian, simbolist, instrumentalist mai ales, naturalist, Macedonski a contribuit la schimbarea sensibilităţii noastre literare dar n-a dat o poezie de mare artă simbolistă ; mai interesantă din acest punct de vedere e proza sa. Noutatea cărţii la Mihai Zamfir constă în fixarea ideii că spre deosebire de marii simboliştі care ,,privesc'' spre secolul nostru (Mallarmé), Macedonski ,,priveşte înapoi'',

[1] Tudor Arghezi, *Vers şi poezie*, în ,,Linia dreaptă'', I, nr. 2, 1 mai, 1904.
[2] V. G. Paleolog, *Imaginea poetică colorată*, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

adică admite compromisul cu academizanții neoromantici. Iar în privința „rondelurilor" insinuează, pe drept cuvînt, ideea de „poezie ludică", de descoperire a „gratuitului", a „artizanalului", a „inutilului" poetic (toate în sensul nobil al cuvintelor), a ornamentalului, dar, adăugăm noi, făcea toate astea crezînd că se abstrage din simbolism, tinzînd în mod ideal spre un clasicism esențial, senectutic și debutînd, fără să vrea, avant la lettre, într-o poezie pură.

Emil Manu

Florin Mihăilescu, E. Lovinescu și antinomiile criticii

Ed. Minerva, Col. Universitas, 1972

De vreo zece ani încoace numele lui Florin Mihăilescu circulă tot mai intens și cu „acoperire" în publicistica noastră literară. Recenzii, cronici literare (mai ales cele apărute în ultimii ani în „Viața românească"), profiluri (cum sînt cele din „Ateneu" ale cîtorva critici contemporani), articole de atitudine (a se vedea seria mai recentă din „Luceafărul") sau diverse alte contribuții, au făcut ca activitatea lui să fie urmărită cu atenție și stimă crescîndă, cu încîntare chiar, în fața ținutei sale deosebite și a bunei credințe de care este animat în chip constant. Cîteva lucrări oarecum mai ample au relevat și ele aceleași calități ale criticului, între care apetența pentru chestiunile teoretice se reliefează din ce în ce mai pregnant, fără a estompa însă aplicațiile practice. Un *Studiu introductiv* de aproape 40 de pagini, la o ediție din *Versurile și proza* lui Grigore Alexandrescu (Editura tineretului, 1967), un *Cuvînt despre George Călinescu* (p. 5—19), pus în fruntea unei bibliografii a operei celui ce a semnat totdeauna G. Călinescu, apărute ca supliment la vol. 2/1967 al utilei dar efemerei publicații „Studia bibliologica", o meditație profundă despre *Bacovia, poet universal* (vezi George Bacovia, *Poezii*, în românește și în rusește, *Minerva*, 1972, p. 15—26) și alte cîteva studii și eseuri mai ample au premers apariției prezentei lucrări, prin care Florin Mihăilescu își dă în multe privințe măsura personalității sale. Informația literară întinsă și asimilată, pregătirea filozofică notabilă, deschiderea elastică față de literatura modernă și receptivitatea lui față de zona ei contemporană, dublată de curiozitatea pentru fenomenele de cultură învecinate etc., contribuie, de asemenea, la conturarea și împlinirea lui, fapt ce conferă o autoritate convingătoare scrisului său. Nu trebuie ignorate nici eforturile vizibile în direcția unei exprimări adecvate a ideilor, opiniilor și observațiilor sale, proces căruia (dincolo de oricîte evidente asperități, șabloane, neglijențe și pendulări i s-ar descoperi), un parcurs progresiv nu i se poate contesta. Iar acesta e cu atît mai de luat în seamă cu cît chiar nivelul de pornire al scrisului lui Florin Mihăilescu a fost unul mai mult decît acceptabil, cu toate ticurile „doctorale" vizibile încă de atunci, ca și un anume retorism, caracteristic întrucîtva, fie autorilor cu o sensibilitate mai puțin evidentă, dacă nu chiar funciarmente mai redusă, față de concretul operelor literare, fie celor cu sensibilitate debordantă, pe care încarcă astfel a o suplini sau a o acoperi, trecînd discuția în plan teoretic.

Sigur, înainte de a veni cu cartea despre el, Florin Mihăilescu și-a semnalat preocuparea pentru destinul antum și postum al lui E. Lovinescu printr-o seamă de contribuții demne de tot interesul, atît la vremea respectivă, cît și acum, după apariția ei. Între acestea, ar fi de semnalat articolul *E. Lovinescu și impresionismul critic*, apărut în „Contemporanul" din 19 iulie 1968, extrasele din corespondența inedită a lui Lovinescu, publicate în „Cronica" din 21 decembrie 1968, 4 ianuarie și 7 iunie 1969, articolul *E. Lovinescu și problema specificului național*, din „Argeș", nr. 8/1969, studiul privitor la *Evoluția stilului critic de la Maiorescu la Lovinescu* (în „Studia bibliologica", vol. III, 1969), cel despre *Lovinescu și Sadoveanu sau semni-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ficațiile unei relații literare („Viața românească", nr. 9/1970) etc., care, toate, marcau deopotrivă etape ale asediului întreprins, ca și momente ale devenirii înțelegerii cu care se apropia de marele critic, autodefinindu-se totodată. Ceea ce se întrevedea încă din amintitele articole și avea să se adeverească masiv prin apariția cărții era voința de obiectivitate a noului exeget, tendința ca, pe baza unei (de mulți râvnită, dar de puțini izbutită) cunoașteri complexe (pe teren literar mai de prețuit decît cea exhaustivă, imposibilă, dealtfel), să se restabilească adevărurile ce fuseseră deformate, să se înlăture prejudecățile (moștenite sau constituite în imediata actualitate) și, unde e posibil, să se înmulțească reperele unei cuprinderi flexibile și adecvate a moștenirii lovinesciene. De observat că fiecare din aceste articole prealabile viza cîte un aspect esențial pentru relieful omului și criticului E. Lovinescu, demonstrîndu-se organicitatea și evoluția stilului său, perspectiva modernă și dinamică în care privea el chestiunile legate de specificul național, raporturile de stimă reciprocă în care se afla cu Sadoveanu, deși multă lume le credea altfel etc. Contrar obiceiului, respectivele încercări nu sînt introduse *talequale* în carte, ci sînt *difuzate* în masa ei, întrucît opțiunea lui Mihăilescu merge către „portretele interioare, surprinse în coordonate biografice" (p. 30), către o viziune integrală a omului și operei, numai în aparență stînjenită de distribuția cam didactică a materiei. E de la sine înțeles că o seamă din tentele didactice ale cărții țin de natura seriei în care a apărut (*Universitas*, Minerva, 1972), altele vor fi reflexul funcției pe care o are criticul în învățămîntul superior, altele derivă din amintita lui înclinație retorică, ținînd astfel, unele, de conformația mai generală a spiritului său. Cert este că nu ele oripilează cel mai tare spiritul, putînd fi, la urma urmei, sărite la lectură și utilizate cu folos numai cînd interesul se fixează la o anume problemă. Mai stingheritor este sistemul de note, plasate toate în final și obligîndu-te astfel a ține cartea deschisă (aproape simultan, dat fiind marele lor număr) în două locuri. Aceasta, lăsînd la o parte faptul că cel puțin jumătate din ele sînt mai curînd expresia unui exces de probitate erudită, decît a unei nevoi organice, împrejurare ce accentuează impresia de obositoare și mecanică fastidiozitate, încît, după zeci de *idemuri* și *ibidemuri*, îți vine să renunți cu totul la sicîietoarele cifre ce răsar deasupra rîndurilor și să aluneci global peste cele 50 de pagini pe care se răsfață notele către sfîrșitul cărții (p. 387—437). Preferam un rezumat mai amplu decît cel publicat, eventual, o biografie exterioară sau chiar o cronologie a vieții lui Lovinescu în locul celor măcar 25 de pagini de balast. Trecînd însă peste atari dezavantajoase pedanterii ale lui Florin Mihăilescu, ești numaidecît constrîns de texte să accepți că ai în față o lucrare gîndită unitar și realizată sistematic, una dintre cele mai atente și curajoase reexaminări a operei lui E. Lovinescu din cîte s-au încercat în anii din urmă (a se vedea, la rîndul lor, plinele de merite lucrări consacrate aceluiași de către Ileana Vrancea și Eugen Simion, pe care nici nu-și propune, nici nu le poate anula în vreun fel, ci se află într-o competiție, cu atît mai încîntătoare, cu cît își realizează un spațiu neașteptat de larg în juru-i). Departe de a fi o apologie sau pledoarie, cartea lui Florin Mihăilescu este expresia unui examen critic obiectiv și pătrunzător al mai tuturor laturilor personalității excepționale a lui Lovinescu, elogiul, cît poate fi surprins, ținînd de imposibilitatea omenească de a-ți reprima reacția adezivă la marile fapte ale înaintașilor sau contemporanilor. Căci, într-un fel, pentru generațiile mai tinere Lovinescu este un înaintaș apreciabil distanțat în timp de tumultul evenimentelor scurse de la trecerea lui de pe pămînt, dar lectura încă puțin republicatelor sale texte critice sau a unor cărți precum cea de față face din el un mare contemporan, un părtaș în eternitate la viața literară românească, cum se întîmplă cu toate marile valori, de astăzi sau de acum cîteva sute de ani.

Este aici unul dintre marile merite ale lui Florin Mihăilescu, anume acela de a fi scris o monografie „deschisă", cum se zice de o vreme încoace, în sensul profilării și înscrierii indiscutabile a lui Lovinescu în fondul marilor noastre valori. La aceasta a contribuit organizarea monografiei pe un întemeiat sistem de antinomii (de unde partea a doua a titlului cărții) ale

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spiritului și activității lovinesciene. Este un mod adecvat de a limpezi și ordona, o cale de pătrundere în această enormă pădure, tăiată dialectic astfel pentru întîia dată de Florin Mihăilescu. Iată-le, cu cuvintele autorului: „ne-am străduit în lucrarea de față, care este un studiu asupra ideologiei literare a lui E. Lovinescu, să scoatem în evidență cît mai limpede principalele conflicte interioare ale criticii sale. S-au conturat în felul acesta cele patru antinomii care-i definesc gîndirea și atitudinea critică și anume: impresionism și dogmatism, sincronism și diferențiere, relativism și permanență a valorii și, în sfîrșit, estetism și militantism. Aceste patru perechi de noțiuni, grupate după raporturile lor antitetice, polarizează și structurează întreaga complexitate a ideologiei lovinesciene, închegată destul de armonios de-a lungul celor cîteva decenii de susținută activitate critică" (p. 18). Odată găsit, acest sistem funcționează constant și suplu, dezlegînd o mulțime de probleme ce puteau părea inabordabile în altă perspectivă. Cu o admirabilă inteligență critică, el motivează și explică toate aceste antinomii, diferențiind și relevînd pregnant atitudinile și crezurile lui Lovinescu, forța lor configuratoare de epocă, trăinicia și exemplaritatea celor mai multe dintre ele, estomparea unora cu trecerea vremii. Dramatismul necontenit și lucid al lui Lovinescu, „autenticitatea vocației sale critice", caracterul militant al estetismului său și sensul mutației valorilor estetice, promovate de marele critic, influența lui hotărîtoare asupra vieții literare interbelice și (prin discipoli și prin ideile susținute) asupra celei contemporane, înțelesurile pe care le au noțiunile de relativism, impresionism, sincronism etc. sînt examinate cu o acurateță fără cusur, cum au demonstrat toți cei ce au scris pînă acum despre această necesară carte. Ea are și un substrat polemic, exprimînd dinamic un crez critic dintre cele mai încurajatoare, chiar dacă nelipsită, în focul argumentării, de un anume agreabil dogmatism sau de expresii ce riscă a suna în gol („nobilă exclusivitate", „destin de o măreție tragică", a lui Lovinescu, se înțelege, „caracterul pestriț al ideologiei sale" etc.), mai ales dacă le raportăm la caracterul constructiv al cărții și la profunzimea ei.

De asemenea, o preferință pentru cuvinte ca extrem, foarte, regretabil, erori, adevărat („adevărat om de știință", „adevărat critic", „adevărat criteriu" etc.), paradox, nostalgie, armă, absolut etc., ca și o bineintenționată accentuare, dar devenită obsesie, prin repetare, a științificului și a științei, ori repetarea aproape orgolioasă a unor pronume ca *noi*, *nostru*, *ale noastre*, relevă aceleași candide juvenilități, pe care e indiscutabil că timpul le va atenua. Mai de luat în seamă este neavenitul tic didactic de a preciza continuu ce va spune sau ce a spus Florin Mihăilescu în cartea sa, astfel că pînă pe la jumătatea acesteia sîntem mereu preveniți că „vom arăta", „vom sublinia", „vom argumenta", „vom discuta", „vom reveni", „vom demonstra", iar de acolo încolo că „amînăm", /„am adus probe", „am ilustrat", „am subliniat", „am urmărit" etc. Aceasta, cu atît mai mult cu cît, atari promisiuni și remembere au adesea în vedere amănunte și nu chestiuni capitale, pe care le argumentează cu o stringență cuceritoare, uneori la un pas de a fi aforistică: „Lovinescu este așadar modern în primul rînd conservînd fondul etern al clasicismului și în al doilea rînd modelîndu-l constructiv și independent pe măsura nevoilor actualității. Dacă se poate admite formula unui clasicism modern, atunci aceasta este formula personalității lui așa cum rezultă ea din contribuția cu care a îmbogățit istoria spiritului critic românesc" (p. 366). Formula i se potrivește în mare măsură lui Florin Mihăilescu însuși, al cărui spirit lucid promite o devenire dintre cele mai semnificative. În orice caz, cartea de față are și semnificația unei angajări de lungă durată pe un drum fără întoarcere, implicînd conștiința în toate datele și coordonatele ei. Iar Florin Mihăilescu face o emoționantă dovadă în acest sens prin cartea pe care a scris-o.

George Munteanu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N. Carandino, Sofocle, Electra

Colecția Thalia, 1972

Forme noi pentru vechi simboluri

Ne-a fost dat, de curînd, la recomandarea semnăturii avizate a lui N. Carandino, să citim o traducere — cu totul ieșită din comun —, după originalul elenic, *Electra* lui Sofocle. Această nouă interpretare în versuri libere, dar respectînd cu strictețe intenționalitatea originalului, realizează performanța de a întruni toate cerințele dinamismului scenic modern.

Ne simțim obligați moralmente a preciza prin aceste rînduri un lucru, pe care de fapt cunoscătorii în materie îl știu foarte bine : producția octogenarului Sofocle izbutește să redea prin *Electra* culmea virtuozității sale, depășind chiar *Regele Edip* și *Antigona*, sub raportul savantelor construcții dinamice. Și cu atît mai mare este meritul reușitei lui N. Carandino.

Am vrea să punem în lumină însă, de la începutul considerațiilor noastre, excelența interpretării prin felul în care este redat caracteristicul vers 236 al originalului : „Ce măsură poate fi/în nenorocirea mea !" Este o dezolare fără sfîrșit care se formulează în aceste cuvinte simple, cărora li se potrivește cum nu se poate mai bine vechea și vestita caracterizare a savantului german Adolf Westermayer : *das ungemessene Jammer.*

E — toată — pustiirea sufletească, năruirea, noaptea obscură a cumplitei mîhniri pe care o vădea scenelor Greciei antice fiica lui Agamemnon, eroina virilă în subtilitatea sa realistă...

Pioasa dragoste a Electrei față de părintele mișelește ucis de Clitemnestra — deopotrivă cu iubirea de soră față de răzbunător, Oreste — limpezește nota pregnantă a unei umanități nobile și, am zice, ireversibile, caracteristice spiritului justițiar din mărețul secol sofocleic. Mai este de observat evidența că Sofocle a trăit în consonanță perfectă cu Atena lui Pericle și s-a dovedit fidel interpret al opiniei publice ateniene, dar stimulînd-o și înălțînd-o la rîndul său.

S-a făptuit, pe atunci, o fericită și armonioasă îmbinare — de la studiul căreia vremurile moderne ar avea ceva de cîștigat ! —, într-un totul pilduitoare, cînd inspirația poetică pornită din miezul realităților primea forma unui meșteșug dramatic de neîntrecut. Dar ce marchează, îndeosebi, însușirile tragediei *Electra* nu se arată a fi atît gustul pentru măreție ori pentru analiza morală, cît sentimentul atît de greu de transpus într-o limbă din zilele noastre, acel sentiment al subtilelor nuanțe și al moderației pe care voim să le relevăm, prin intermediul traducerii care ne-a stimulat reflexiunea critică, o modalitate a străvechei Atene (care se întîmplă să fie însuși idealul unei culturi răsunînd, imperios necesar, peste veacuri) : *kalokagathia*, îmbinare aleasă a binelui cu Frumosul. La versul 393 al originalului grecesc, declară Electra folosind ironia tragică și o evidență cutremurătoare :

Că-i și frumoasă viața mea, s-o invidiezi !

Fiica dîrzului Agamemnon nu se pleacă forței brutale, pentru că firea ei nu știe compromisul, ci respinge tot ce este josnic, tot ce este lașitate. La o încercare a surorii sale, Crisotemis, de a-i îmblînzi hotărîrile luate, care o pun-eau în mare primejdie, îi spune acestea :

Poartă-te tu așa. Nu e felul meu.

Acest vers (397), rostit în polemicul stil lapidar pe care îl întrebuințează în opera sa originală și N. Carandino, ocazionează replica de foarte mare efect a lui Crisotemis : *E bine totuși să nu pieri din nesocotință!*

Remarcabil este că originalul grec exprimă convenienta prin adjectivul care înseamnă „echilibrat, frumos" : în original, *kalòs*. Este, de bună seamă, un termen specific domeniului Artei, însă cu adînci rezonanțe morale. Formula lui Sofocle justifică, aici, atitudinea (psihologică) a scenei de o „decență" estetică, argumentul împotriva funestei neprevederi.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar neașteptat și triumfal, în opoziția sa, este răspunsul Electrei ca replică dată — așa cum o cer sistematicele contraste sofocleice — „cuminteniei" oneste. Ea, Electra, vrea să făptuiască dreptatea sublimă a pietății filiale și gestul unei ideale iubiri pentru Justiție :

Să pierim, dacă trebuie, dar răzbunîndu-ne tatăl.

Acest vers, 399, atît de frumos redat de N. Carandino, ne duce la un alt vestit stih, al *Antigonei* (v. 72), unde aflăm că datoria trebuie împlinită, chiar dacă aparențele vestesc dezastrul inițiativei. Și ne pare că aici întîlnim prima afirmare, din istoria esteticii, a „sufletului frumos" preamărit în veacul luminilor de un Herder, de un Schiller ori de un Goethe.

Frumosul raportabil la folositor, cu alte cuvinte, frumosul „oportun" este — în schimb — redat în versul 384 al *Electrei*, pe care ne-am bucurat să-l întîlnim într-o foarte adîncă interpretare la N. Carandino, care se luptă într-una cu dificultățile filologice, atît de mari la Sofocle : „E vremea *să gîndești bine!*"

În acest context, *Frumosul* (= *kalòn*) e întrebuințat surprinzător și, poate, pentru unii, derutant. Dar N. Carandino știe că „e vremea" presupune subtextul unui primitiv sens elin al lui *kalòn*, pe care îl confirmă două cuvinte din familia indoeuropeană — cuvinte etimologicește înrudite cu *kalòn* ! —, respectiv din sanscrită și din gotică (de la aceasta din urmă a venit germanul *heil*) și toți trei termenii înseamnă inițial : „aducător de sănătate, **salutar**". Iată așadar nuanțele versiunii N. Carandino, care reprezintă un eveniment al culturii noastre și, în subsidiar, ne lămurește atît de bine problema *kalokagathiei* grecești.

N-am putea încheia însă fără a pune, din nou, în lumină caracterul scenic al noii tălmăciri, pe care nădăjduim s-o vedem cît de curînd montată într-un mod vrednic de Sofocle. Prin darul pe care ni-l face, N. Carandino apare ca vechiul om de teatru — și regizor, în virtualitățile sale —, cunoscător al cerințelor actoricești, așa cum îl știm. În recenta *Electră*, operă care ne impresionează prin modalități profunde și vibrante, el află formele cele mai potrivite pentru susținerea jocului actorilor. O dovadă simplă e faptul că pot fi relevate lesne frazele incisive și, pînă la un punct, violente. Fără dificultate în rostire, acestea păstrează intactă substanța grecității.

Radu Hîncu

Tatiana Nicolescu, Pe scara timpului..., 1972

Este dificil să definești specificul acestei cărți, unde notelor de călătorie li se alătură aprecieri judicioase asupra scriitorilor ruși și sovietici sau informații de istorie literară, unde sînt consemnate fapte semnificative din viața scriitorilor și apar analize competente ale construcțiilor arhitectonice. Lucrul acesta devine de la sine înțeles, căci, în realitate, volumul de față întrunește logic și armonios potențele multilaterale ale autoarei, care se dovedește mereu a fi în același timp un scriitor talentat, un cercetător pasionat, un pedagog înnăscut și un om sensibil și receptiv.

Caracterul eterogen al volumului, datorat varietății problemelor comentate, este doar aparent. Așa cum prevestește însuși titlul volumului, *Pe scara timpului ...*, cartea este structurată pe o singură idee : relația vechi-nou, trecut-prezent, tradiție-inovație, relație considerată dialectic, care demonstrează pagină cu pagină curgerea rodnică a timpului.

Evoluția în timp este sugerată și de denumirile ciclurilor de articole, expresiv alcătuite (*Altă dată și azi*, *Dialoguri ... întîlniri*, *Literatura mereu vie*, *Permanențe*, *Profiluri*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și de conținutul tematic al fiecărui capitol. Comentariul începe cu descrierea cîtorva orașe importante și a unor locuri istorice din Uniunea Sovietică (Moscova, Leningrad, Tallin, Iaroslavl, Vladimir, Suzdal, Zagorak, Kiev), unde relicvele prețioase ale trecutului trăiesc și azi alături de construcțiile actuale, îmbrăcate în poezia nouă a prezentului, iar cartea se închide cu schițarea concentrată a cîtorva „profiluri" de poeți, prozatori și cercetători contemporani nouă.

În caracterizarea locurilor și monumentelor istorice, Tatiana Nicolescu împletește precizia informației și cunoașterea stilurilor arhitectonice cu comentariul sensibil al impresiilor personale și relatarea unora din legendele ținuturilor respective. Deși volumul cuprinde la sfîrșit o serie de fotografii, prin interesul stîrnit de comentariul avîntat și documentat al autoarei, se simte nevoia unui material ilustrativ mai bogat, cu ajutorul căruia cititorul să-și poată confrunta imaginea sugerată de text. În fraze sprintene și sugestive, amintind pe alocuri stilul oral, autoarea descrie cîteva din bisericile, mănăstirile și cetățile mai vechi ale Rusiei, reușind să transmită cititorului o impresie vizuală picturală.

Trebuie spus însă de la început că, deși lucrate foarte detaliat, descrierile locurilor vizitate nu dau niciodată senzația unui descriptivism sec, pentru că autoarea este interesată de simbolul, de esența, de sensul lucrului prezentat. Vorbind despre monumentul lui F. M. Dostoievski de la Moscova, executat de sculptorul S. Merkurov, Tatiana Nicolescu renunță la caracterizarea concretă, vizuală, redînd numai semnificația lui: „Măreț și auster în același timp, cu o înclinare de apropiere, de înțelegere către pămînt, către semenii săi, dar și cu o privire de iluminat îndreptată spre depărtări, pătrunzînd adevăruri solemne, Dostoievski este la Merkurov un gînditor, o conștiință superioară, însetată să descifreze misterul existenței, al destinului uman, luptînd între îndoială, răzvrătire și credință, supunere. Eliberat, în mod intenționat, de orice atribute care să-l localizeze în timp, să-i dea un caracter național (după veșminte ar putea fi un filozof antic, un apostol creștin), Dostoievski apare la Merkurov ca o expresie a înălțării cugetului omenesc puternic și zbuciumat totodată, dornic să îmbrățișeze în zborul său spre ideal omenirea întreagă și totuși frînat în avîntul său de propria-i neîncredere în acest ideal, de propriile-i șovăieli, un Dostoievski universal, al omenirii întregi, cu dramele și speranțele ei, un Dostoievski veșnic" (cap. *Dostoievski la Moscova*, p. 216–217).

Vizitarea locurilor, a muzeelor, a caselor memoriale, legate de numele scriitorilor clasici (A. S. Pușkin, Lev Tolstoi, F. M. Dostoievski, I. Bunin, I. Turgheniev, A. P. Cehov) sînt un prilej pentru Tatiana Nicolescu pe de o parte de a comenta dintr-un unghi personal anumite aspecte mai complicate din viața sau opera scriitorilor respectivi, pe de alta, de a pune în discuție probleme de organizare a muzeelor și de a releva meritele unor oameni rămași în anonimat, pentru că n-au lăsat în urma lor creații nepieritoare, ci doar fapte și gesturi omenești, simple aparent, dar care au salvat acele „creații nepieritoare". Astfel, un medalion impresionant îi este dedicat lui Boris Aleksandrovici Ermak, directorul Muzeului „Turgheniev" din Oriol, care în timpul celui de-al doilea război mondial a reușit să pună la adăpost și să salveze obiectele muzeului.

Paralel cu preocuparea de a oferi imagini și semnificații ale culturii vechi din Rusia, autoarea prezintă aspectul și funcționalitatea nouă a realității sovietice. Se vădește în același timp admirația și, uneori, nostalgia pentru valorile trecutului, dar și entuziasmul pentru construcția prezentului și perspectiva viitorului. Toate capitolele din ciclul *Altădată și azi* sînt construite pe linia acestei optici. În capitolul *Pe malul Volgăi* ... sînt descrise cu căldură și simpatie, pe cîteva pagini, atmosfera de la uzina de motoare din Iaroslavl și realizările oamenilor ce muncesc acolo.

În relatarea discuțiilor cu cîțiva dintre scriitorii sovietici, Tatiana Nicolescu încearcă o definire a lor prin aceeași prismă opozițională: trecut-prezent. Subliniind mărturisirile lui

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Leonid Leonov despre pasiunea şi preocuparea de a descoperi noi valenţe în creaţia lui Dostoievski, afirmaţia lui Valentin Kataev despre permanenţa şi actualitatea unora din ideile lui Lev Tolstoi , vorbele prin care Iuri Kazakov recunoaşte că ,,proza lui Bunin a însemnat pentru el o adevărată şcoală literară", autoarea demonstrează încă o dată valoarea şi însemnătatea moştenirii literare. Devine evident faptul că în continuitatea literaturii ruse şi sovietice există o mişcare dialectică evolutivă : literatura contemporană sovietică cu valorile ei, recunoscute pe plan mondial, nu a apărut exploziv, ci a rodit pe o tradiţie bogată, pe un material încărcat de sensuri şi cu putere de transmitere.

Oriunde are prilejul, autoarea aminteşte relaţiile culturale ruso-române, născute de veacuri, subliniază contribuţia unor personalităţi româneşti la cultura Rusiei, povesteşte legende care circulă pe această temă, citează, uneori contraargumentînd, texte româneşti despre Rusia din George Călinescu, Geo Bogza, Gh. Asachi. Tatiana Nicolescu este totdeauna bucuroasă să întîlnească oameni interesaţi de aspecte ale ţării şi culturii noastre. Un capitol aparte este destinat relatării despre secţia de filologie romanică de la Universitatea de Stat din Moscova. Cititorul român este plăcut impresionat aflînd că limba şi literatura română este studiată aici ca specialitate principală. Cu evidentă mîndrie pentru valorile ţării noastre, din ce în ce mai apreciată peste hotare, Tatiana Nicolescu prezintă analitic cu acest prilej ecourile culturii româneşti în Uniunea Sovietică şi evidenţiază în mod necesar numele acelora care popularizează literatura noastră prin traduceri şi studii critice : Tatiana Ivanovna, Kiril Kovaldjii, Iuri Kojevnikov, Mihail Fridman, Irina Ogorovnikova, Zlata Potapova, Lilia Doguşeva ş.a.

Eliberat de constringerea unui caracter strict istoric sau literar, volumul scoate în evidenţă talentul de scriitor al Tatianei Nicolescu. Stilul spontan, uneori amintind de o discuţie liberă, denotă o largă putere asociativă, deschidere spre lume, sinceritate şi, mai ales, receptivitate. Uneori, ideea gravă este răsucită într-o butadă, parcă introducînd astfel momente de odihnă în lectură. Vorbind despre farmecul aproape inexplicabil al Leningradului, autoarea comentează pe jumătate glumind, pe jumătate serios : ,,un oraş ca Leningradul trebuie cruţat mai mult şi îngrijit mai atent ... Frumuseţea oraşelor, ca şi frumuseţea femeilor, de la o anumită vîrstă se cere cultivată şi supravegheată, ridurile timpului trebuie prevenite şi semnele de oboseală îndepărtate. E ceea ce a înţeles, de pildă, Parisul" (cap. *Feeria nopţilor albe*, p. 63). Concizia stilului şi modalitatea dialectică de înţelegere şi apreciere se integrează în portretele mai multor scriitori din generaţia tînără. Andrei Voznesenski este prezentat ca ,,expresia poetică a îndrăznelilor şi cuceririlor intelectului temerar al secolului XX" (p. 302); poezia Rimmei Kazakova este caracterizată printr-unul din versurile sale : ,,dăruirea totală, dacă se poate la pătrat" (p. 307); ,,profilul" Maiei Borisova este relevat printr-o contradicţie : aspectul şi comportamentul feminin şi grafios al poetei şi caracterul cetăţenesc, social, dur al poeziei sale; Irakli Andronikov este considerat în dubla sa calitate de scriitor şi cercetător, ale cărui procedee, ,,mişcări tactice sînt, nu arareori, ale unui Sherlock-Holmes literar de mare clasă" (p. 314).

Varietatea problemelor discutate cu vervă de Tatiana Nicolescu fac ca această carte să fie nu numai o lectură plăcută şi interesantă, dar şi foarte utilă, întrucît împlineşte o lacună în seria volumelor despre cultura rusă şi sovietică. Dacă pînă acum cititorul român a avut posibilitatea să cunoască literatura rusă şi sovietică, dacă el are la îndemînă studii critice competente, ştie totuşi mai puţin despre monumentele istorice şi linia lor arhitectonică, despre atmosfera creatoare din această ţară, despre locurile devenite acum muzeu, legate de numele scriitorilor clasici ruşi, despre preocupările şi modalităţile noi de expresie ale literaturii sovietice.

Ana-Maria Brezuleanu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

D. M. Pippidi, Formarea ideilor literare în antichitate

Ed. Enciclopedică, București, 1973

Cartea lui D. M. Pippidi (ediție revăzută și îmbogățită cu referiri bibliografice noi a cărții cu același titlu apărută în 1944 la Editura Casa Școalelor) urmărește să fie „o prezentare succintă, pe cît posibil limpede și exactă, a formării și răspîndirii ideilor literare în Grecia și la Roma, de la origini pînă în veacul I al erei noastre" (din Introducere). Interesul unei asemenea cercetări se află în „excepționala vitalitate a acestor idei", în importanța lor pentru constituirea esteticii europene și, de multe ori, în „uluitoarea [lor] modernitate."

Autorul distinge în geneza și formarea ideologiei literare a antichității trei etape, corespunzînd unui sens evolutiv specific al gîndirii antice: o etapă general estetică și filozofică, preocupată de problema „obîrșiei și rolului literaturii" (în epoca clasică); o etapă filologică, caracterizată prin întocmirea de cataloage, ediții, comentarii critice (epoca elenistică), și o etapă retorico-stilistică, preocupată de a formaliza frumosul la nivelul expresiei (epoca greco-romană).

Fără a impune didactic această periodizare cu caracter general, autorul urmărește totuși cu o mare stringență interioară, dialectica celor trei momente, de-a lungul unor capitole de caracterizare generală (*Începuturile*, *Poeticele vîrstei elenistice*) sau monografice (ca cele dedicate lui Aristofan, Platon, Aristotel, Filodem, Horațiu, Dionys din Halicarnas, sau *Tratatului despre sublim*). Liniile subterane ale unor subtile și coerente argumentații se pot reconstitui cu claritate, ducînd la interesante concluzii teoretice, pe care însă autorul nu le impune cu ostentație. De pildă, putem urmări în primele capitole geneza și dezvoltarea ideii-matrice a poeticii grecești — inspirația divină ca obîrșie a artei — de la primele ei formulări mitico-poetice (la Homer, Hesiod, Arhiloc, Pindar) pînă la explicația psihologico-religioasă a darului creației în atomismul lui Democrit și apoi la teoria extazului poetic la Platon — paralel cu dezvoltarea teoretică a imaginii derivate din ideea anunțată — imaginea poetului inspirat, profet și inițiat — de la propriile mărturii ale poeților pînă la estetica moralizatoare a lui Aristofan, admiratorul lui Eschil din *Broaștele*, și la elogiul eficienței artei cuvîntului, la sofiștii în frunte cu Gorgias. Cele două teme fundamentale ale meditației estetice grecești — originea metafizică și funcția social-morală a artei — se întîlnesc la Platon, al cărui mod de a pune problema poeziei este explicat prin specificul însuși al personalității sale, văzut de D. M. Pippidi ca o îmbinare a meditației metafizice cu cea socială: „Grija de bună întocmire a celor pămîntești se împletește măiestru cu speculația în jurul destinelor ultime ale sufletului. Această îndoită preocupare domină întreaga atitudine adoptată de Platon în judecățile fenomenului literar. De ea se cade să țină seama orice încercare de a-i pătrunde temeiurile adînci" (p. 55).

Acest mod de a pune problemele, vizînd esența și mișcarea interioară a fenomenelor, caracterizează întreaga lucrare, exemplară

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și prin calitățile stilului științific: pasiunea și totodată sobrietatea demonstrației, permanentul și strînsul dialog cu textul, claritatea și simplitatea ideilor, evitarea atît a stilului eseistic cît și a celui ostentativ didactic, și — în sfîrșit — permanenta participare morală a autorului, singura atitudine menită să învie în dimensiunile ei originare problematica poeticii antice și să-i evidențieze actualitatea.

Dana Popescu

Victor Vișinescu, **Sofia Nădejde**

Ed. Politică, 1973

Victor Vișinescu publică în colecția „Evocări" a Editurii Politice un substanțial studiu asupra personalității Sofiei Nădejde, mai cu seamă în laturile activității sale militante, țintind un portret care să-l completeze pe acela al scriitoarei. Autorul prezentelor „Evocări" este un exeget al vieții și creației Sofiei Nădejde; în 1968 a apărut sub îngrijirea sa un volum selectiv din literatura destul de bogată cantitativ a autoarei, cuprinzînd nuvele, schițe, povestiri, fragmente din romanele *Robia banului* și *Părinți și copii*, un act din drama *O iubire la țară*, precum și articole publicate în periodice. Prozatoarea este îndeobște receptată la paritate cu confrații de la „Contemporanul" (Mille, Crăsescu, Bacalbașa, Bujor), cu excepția tematicii care face notă distinctă prin interesul permanent acordat vieții țărănești.

Monografia este întocmită după toate regulile genului, plus accentul de evocare caldă și însuflețită, uneori patetică, alteori poematică (vezi, de pildă, în acest din urmă sens, preambulul intitulat „Cine a fost ..." sau capitolul final destinat creionării unui portret-concluzie: „Din crîmpeie, omul"). Cele 187 de pagini monografice sînt urmate de o scurtă antologie de texte selectate din vasta publicistică a militantei și fragmente din „Amintirile" scrise la 79 de ani și publicate în 1935 în „Adevărul".

Capitolele de început ale cărții cercetează principalele evenimente biografice (copilăria — cu pasiunea pentru studiu, perioada pensionatului la Glovaska, prietenia cu Ioan Nădejde și comuniunea de idealuri a familiei Nădejde, influența materialismului și a ateismului lui Vasile Conta asupra militantei, trecerea de la socialismul „romantic" la socialismul marxist, portretul „căsuței din Sărărie" — veritabil personaj, interesant și pitoresc, debutul publicistic, polemicile cu Maiorescu și Missir în problema emancipării femeii, aportul Sofiei Nădejde la „Contemporanul"). Autorul încearcă să elucideze în ce a constat și cît a fost influență poporanistă în scrisul și activitatea Sofiei Nădejde. Capitolul al treilea analizează perioada bucureșteană a familiei Nădejde, mediul muncitoresc și socialist, interferența de curente literar-culturale de la începutul veacului (poporanism, sămănătorism, simbolism). Ultima parte a lucrării este menită să „specificizeze" personalitatea de militant a Sofiei Nădejde. Unicitatea publicisticii sale constă, după Victor Vișinescu, „în primul rînd în scrisul angajat al Sofiei Nădejde, subordonat țelurilor primordiale ale mișcării socialiste din România (p. 144), apoi în tematica articolelor și chiar a beletristicii, de departe dominată de idealul emancipării femeii. Autorul găsește trei etape distincte în scrisul militant al Sofiei Nădejde: „o primă etapă general-democratică a mișcării muncitorești (1880—1890); o a doua, corespunzătoare etapei proletare, socialiste, ca urmare a constituirii P.S.D.M.R., pînă spre 1900; o a treia după 1900, a romanelor, pieselor de teatru și din nou a gazetăriei, etapă care din punct de vedere tematic reprezintă o interferență de obiective" (p. 146).

Idealul este acela al *„femeii-cetățean"*, originar pe de o parte în Declarația Drepturilor Omului din Franța Marei Revoluții în faza ei iacobină (1791) și, mai temeinic și radical în literatura clasicilor marxismului.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Victor Vișinescu analizează modul tot mai apropiat de marxism în care Sofia Nădejde explică condiția femeii în capitalism.

Ca și alți „contemporaniști", dar cu o mai mare pasiune și consecvență, Sofia Nădejde militează pentru o educație ateistă a maselor. Alte articole sînt centrate pe tema dragostei și a căsătoriei. Considerată ca fiind „una din cele mai talentate gazetare de la sfîrșit de veac trecut, deosebit de fecundă, neînduplecată polemistă, slujitoare a cauzei emancipării femeilor române în perspectivă socialistă", activitatea Sofiei Nădejde este definită, totuși, în absența diferenței specifice: „publicistică militantă, publicistică științifică".

Femeia a cărei structură psihică era dominată de „echilibru și echitate, și, mai ales, de o mare omenie" (p. 178), „marea muncitoare", intelectuala care a fost considerată de mulți, chiar și de unii adversari, ca cea mai învățată femeie română de la sfîrșitul secolului, femeia cu care natura n-a fost zgîrcită în dăruirea frumuseții este elogiată în articolul final al acestei monografii. (*Din crîmpeie, omul*).

Cartea lui Victor Vișinescu, scrisă cu pasiune, se străduiește să dea o măsură justă activității multiple a Sofiei Nădejde, ferindu-se de supraaprecieri, ca și de minimalizări. Autorul operează cu justețe disocierea valorilor și unul din meritele cărții este această grijă de a nu aprecia spațiul unei valori prin criterii smulse alteia, de a nu pierde scara valorilor atunci cînd scrisul și militantismul Sofiei Nădejde sînt integrate într-o serie istorică sau valorică.

Astfel, Sofia Nădejde este un militant socialist de primă mărime, un suflet generos și mereu tînăr, o mare și sinceră pasionată, dar un scriitor fără prea multe calități, așa cum sînt toți confrații de la „Contemporanul", și la o mare distanță de clasici: „Este de la sine înțeles, alături de timbrul vibrant, de mare înălțime artistică, al clasicilor, vocea Sofiei Nădejde nu are aceeași rezonanță. Nici nu poate fi vorba, deallfel, de o comparație pe planul măiestriei artistice, între marii noștri scriitori și scriitorii care au animat curentul „Contemporanului" — Mille, Bacalbașa, P. Bujor, Tr. Demetrescu, V. Crăsescu, Sofia Nădejde" (p. 146). Observația este cu atît mai binevenită cu cît „măiestria artistică" a prozatorilor și poeților de la „Contemporanul" a fost, cum se știe, uneori supralicitată prin pierderea măsurii critice, considerarea în sine, fără raportarea la marile valori, precum și prin suprapunerea domeniilor. Cartea lui Victor Vișinescu se înscrie în seria justelor reevaluări.

Aportului ei informațional asupra unei personalități puțin cunoscute i se alătură date noi privind contextul social-politic și o bună încadrare în evoluția mișcării socialiste, publicistice și literare românești. Poate că, uneori, autorul, în grija de a elucida probleme legate de acest context se îndepărtează de scopul principal al lucrării, îndepărtare mai vizibilă în tratarea vîrstelor mai puțin semnificative ale vieții Sofiei Nădejde, a căror cercetare este înlocuită cu analiza istorică mai largă. Căldura tonului și accentele de patetism, alături de o exactă cunoaștere a faptelor și o documentare întinsă și corectă, fac din studiul lui Victor Vișinescu o lucrare echilibrată, care poate fi citită cu interes și folos atît de specialist, cît și de cititorul obișnuit.

Nicolae Mecu

Silvian Iosifescu, **Dimensiuni caragialiene**

Ed. Eminescu, 1972

Ultimul volum semnat de Silvian Iosifescu se înfățișează ca o suită de schițe pentru un ipotetic portret definitiv al lui I. L. Caragiale. Din paginile cărții figura scriitorului ne apare umanizată, — în limitele impuse de rigoarea cercetării istorico-lite-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rare — de perspectiva diacronică asupra operei și opiniilor sale estetice. Un Caragiale supus trecerii timpului, iubind echilibrul dar refuzînd imobilitatea, se dovedește a fi o premisă rodnică, favorizînd observații psihologice, de remarcabilă finețe (cum este de pildă referirea la tematica inedită a *Schițelor noui* ca la un „O mie patru sute" caragialian, în înțelesul că acest cadru exotic oferă balcanicului transplantat nu un refugiu, ci o compensație).

Capitolul intitulat *Genul dominat* reprezintă o incursiune în profunzimea structurii stilistice a momentelor și schițelor. Dubla semnificație a acestora, desemnată convențional prin dualitatea „balet comic — satiră" ar justifica încîntarea pe care I.L. Caragiale o mărturisea în fața propriilor plăsmuiri (creaturi, cum observă S. Iosifescu, „inocente prin intensitatea lor comică și iritante prin semnificațiile lor mimetice") și ar corespunde unei inevitabile pendulări a lectorului între încîntare și indignare. Este de fapt condiția oricărei scrieri de ținută artistică și cu atît mai mult, cum afirmă și autorul cărții, „la dimensiunile caragialiene receptarea nu poate fi univocă".

Diversele perspective de abordare se completează reciproc. *Dimensiunea fantastică* constituie un studiu remarcabil prin siguranța abordării teoretice și prin încadrarea textelor caragialiene într-o serie de opere celebre din literatura universală, în timp ce *Dimensiunea gravă* tratează probleme controversate ale creației caragialiene de după 1890. Sub titlul *Momentul Caragiale* se încearcă reconstituirea prezenței scriitorului în epocă (surse și filiații ale comediilor, raporturile cu junimismul și cu gîndirea socialistă etc.)

Preferința criticului pare să se îndrepte spre abordarea din unghi personal a acelor probleme care au făcut în trecut obiectul unor controverse de răsunet (clasicismul lui Caragiale, ancorarea în contingent a operei sale etc.), ținuta universitară a dezbaterii fiind minată pe alocuri de o ironie de tip erudit.

În totalitatea lor, cele 9 studii (modest intitulate în rezumatul final „eseuri") respiră voluptatea glosării pe marginea creației literare a unui autor de primă mărime, în condițiile în care entuziasmul criticului apare temperat și înnobilat totodată de lipsa iluziei că ar putea fi găsită acea „cheie unică pe care, sub transparența lui, scrisul caragialian o refuză".

Corina Popescu

Aurel Petrescu, **Opera lui Camil Petrescu**

Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1972

Concepută inițial ca lucrare de doctorat, cartea semnată de Aurel Petrescu păstrează atribute didactic-universitare. Justificîndu-se ca o tentativă de monografie a operei, volumul rezumă problemele biografiei autorului în cauză, într-un scurt capitol introductiv intitulat *Curriculum vitae*, majoritatea spațiului fiind rezervată tratării — în cadrul unei severe compartimentări pe genuri — a creației multilaterale a lui Camil Petrescu. Repartizarea materialului este cea recomandată de metoda lansoniană, construcția critică dovedindu-se, la nivel paradigmatic, de o remarcabilă claritate.

Procedînd metodic, autorul monografiei enunță totdeauna punctul de plecare al demonstrațiilor sale, asumîndu-și nu o dată riscul unor afirmații categorice (Despre specificul scrierilor critice, de pildă, se spune „Cînd face critică literară ... Camil Petrescu se apropie foarte mult de modalitatea practicată de Albert Thibaudet care în *Le Bergsonisme* nu se situa în afara principiilor de bază ale filozofiei comentate căci, traducînd estetic *intuiția* lui Bergson, a conturat cu autoritate ceea ce s-a numit critica de creație. Diferența specifică e impusă de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

obiectul deosebit pe care îl îmbrățișează unul față de celălalt" — p. 249).

Se remarcă amănunțita examinare critică a posibilelor izvoare documentare utilizate de autor în construcția dramei *Danton* și a romanului *Un om între oameni* (capitolele intitulate *Istorie și poezie* și respectiv *Baza documentară a romanului „Un om între oameni"*). Concluzia acestei analize este că scriitorul a creat „eroi care prin datele lor psihologice își depășesc condiția documentară". De asemenea laborios, dar mai puțin convingător și, mai ales, neintegrat organic în structura globală a lucrării apare capitolul *Repere filozofice*.

Prezența la finele volumului a unei vaste bibliografii (cuprinzînd, între altele, totalitatea articolelor dedicate lui Camil Petrescu între 1911—1968) compensează parțial excesele de participare afectivă din textul comentariului critic.

Corina Popescu

Cartea veche românească în colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare București, prefață de Virgil Cândea, București, 1972, 257 p.

Volumul de față este o utilă listă nu numai a tuturor cărților vechi românești existente în biblioteca respectivă, ci și a însemnărilor de epocă de pe filele lor, reproduse în extenso și cu toată fidelitatea posibilă (descifrarea însemnărilor este făcută dealtfel de un cunoscut specialist: Aurora Ilieș). În afara utilității practice a acestui catalog de carte veche, în aceste însemnări rezidă importanța deosebită a lucrării care pune astfel în mîna cercetătorilor o mină de informații directe, necunoscute, nu numai despre prețul și circulația cărților, așa cum este îndeobște cunoscut, ci și despre biografia, despre istoria trăită efectiv de posesorii acestora, nu puțini dintre ei cărturari sau oameni politici de oarecare însemnătate în istoria țării. Așa sînt însemnările de pe o biblie din 1688 (celebra „Biblie de la București") care a aparținut căpitanului Preda Prooroceanu, fidel al lui Șerban Cantacuzino și inamic al lui Brîncoveanu — care îl și ucide în 1693 — unde datele furnizate de cronicari sînt completate cu alte informații. Tot despre vremea lui Șerban-vodă, și anume despre politica sa culturală de răspîndire a cărților de cult în limba română, mărturisește și o însemnare de pe *Evanghelia* de la 1682 (p. 25). Mai apar în aceste însemnări și alte figuri cunoscute, ca David Corbea, ceaușul lui Constantin Brîncoveanu, mitropolitii Theodosie al Țării Românești și Veniamin Costachi al Moldovei, spătarul Mihai Cantacuzino etc. Ioan Codrea care dăruiește la 1816 un catavasier popii Gheorghe Codrea din Drăguș este, probabil, scriitorul Ioan Codru Drăgușanu (p. 68), iar părintele Mihai de la biserica Enei din București, care semnează o *Carte folositoare la suflet* (1799), în anul 1818, aprilie 23, nu este altul decît tatăl lui Nicolae Filimon (p. 115).

Destul de numeroase sînt însemnările care menționează răscumpărarea acestor cărți de la tătarii care le luaseră ca pradă sau de la hoți, dovadă nu numai a prețului lor deosebit, dar și al interesului care ducea la recuperarea lor. Scrise în mare parte de cărturari modești, sau chiar de oameni cu puțină știință de carte, însemnările sînt importante și din punct de vedere filologic, pentru că păstrează nealterată pronunțarea dialectală și specifică timpului; ele sînt, de fapt, unele dintre puținele dovezi scrise utilizabile de dialectologia istorică. De aceea ni se pare deplasat excesul de pedantism care face pe redactori să marcheze cu numeroase „sic!" toate formele neacceptate astăzi de ortografia oficială, și nu numai greșelile evidente de ortografie, ci și formele evident dialectale, de pildă *n* intervocalic trecut la *r* („... au

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mărsu *pără* la ...''). În schimb, la o însemnare scrisă pur și simplu în alfabetul de tranziție (însemnarea este de pe la 1850), în notă se precizează rizibil că „Însemnarea e scrisă cînd cu chirilice, cînd cu latine'' (p. 97).

Lăsînd la o parte toate aceste mici scorii, volumul editat de Biblioteca centrală universitară din București este o incontestabilă realizare, prin bogăția de fapte pe care o prezintă, prin aparatul de indici și chiar prin numeroasele reproduceri și ilustrații — unele colorate — care îl completează, el poate fi considerat ca un instrument de lucru de pe acum indispensabil cercetătorilor culturii vechi. Acest tip de lucrări, care se efectuează cu mare greutate și abnegație, ar trebui încurajat; în această activitate atît de necesară vedem contribuția de preț pe care bibliotecile noastre sînt chemate să o aducă la cunoașterea tradițiilor noastre culturale.

Mircea Anghelescu

Lucian Blaga, Ceasornicul de nisip

Ed. Dacia, Cluj, 1973

Apariția unei culegeri din publicistica de tinerețe a lui Lucian Blaga (în seria „Restituiri'' a editurii clujene Dacia, sub îngrijirea lui Mircea Popa) este un eveniment editorial și o plăcută surpriză: textele, dintre care unele, anonime, sînt abia acum semnalate și identificate de editor, completează și într-o măsură rectifică imaginea unui Blaga retras în cercul teoretic al preocupărilor sale din perioada maturității. Multe dintre foiletoanele cuprinse aici sînt „pietre'' pentru templul viitoarelor sale construcții filozofice, desigur, însă altele, multe și acestea, sînt mărturia unui spirit deschis și atent, prezent în contemporaneitate nu numai ca martor detașat, ci ca participant activ într-o înfruntare deschisă, în care Blaga se situează întotdeauna pe poziții luminoase ale umanismului și fraternității intelectuale.

O bună și informată prefață, semnată de același Mircea Popa, delimitează principalele teme și etape ale publicisticii lui Blaga, „oglinda-mărturie a unei conștiințe vibrante și lucide, în permanent dialog cu epoca și cu spiritul timpului său''; în plus, volumul se încheie cu o amplă bibliografie a publicisticii lui Blaga și a aforismelor publicate de-a lungul întregii sale vieți. Utilitatea acestui volum nu rezidă numai în deshumarea unor uitate articole de atitudine ale unui mare scriitor, ci și în punerea în circulație a unui mare număr de portrete și medalioane despre scriitori — români și străini — pe care Blaga i-a cunoscut personal; dincolo de aportul lor memorialistic, informativ, ele sînt definitorii și pentru Blaga, care își mărturisește aici numeroase aderențe și simpatii la larga familie a scriitorilor de factură umanistă.

M.A.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pe data de 25 martie s-a desfășurat la Deva *Simpozionul M. Eminescu*, cu ocazia împlinirii a 90 de ani de la apariția poemului *Luceafărul* în „Almanahul României June". În cadrul simpozionului au fost prezentate următoarele comunicări: *Eternitatea lui Eminescu* (I. D. Bălan), *Omenesc și artă în* **Luceafărul** (Aug. Z. N. Pop), *Probleme de eminescologie* (Marin Bucur), *Realități și fantezii biografice* (Gh. Eminescu). Simpozionul a fost întregit de un recital de versuri susținute de poetul I. Bănuță și de expoziția pictoriței Lucilia Armașu-Negri, inspirată din opera lui Eminescu.

★

Revista „Tribuna" a publicat în nr. din 12 aprilie o amplă dare de seamă a mesei rotunde organizată de redacție asupra volumului *Dicționar de idei literare* de A. Marino. La dezbatere au participat D. R. Popescu, I. Vlad, M. Zaciu, M. Popa, N. Prelipceanu și alții.

Numărul din 26 aprilie al „Tribunei" este dedicat aproape în întregime comemorării a *10 ani de la moartea lui I. Agîrbiceanu*. Revista publică un fragment din romanul *Din pragul marei treceri*, texte critice semnate de M. Zaciu, M. Popa, M. Muthu, N. Prelipceanu, precum și discuțiile purtate asupra monografiei lui M. Zaciu în cadrul unei mese rotunde la care au participat D. R. Popescu, I. Vlad, A. Marino, M. Popa.

★

Laboratorul de literatură comparată de la Facultatea de limba și literatura română a ținut miercuri 25 aprilie a doua ședință publică, în cadrul căreia au fost prezentate două comunicări: *Noțiuni de biografie comparată*, de Edgar Papu, și *Spiritul istoric și sistematic în literatura universală și comparată*, de Valeriu Filimon.

★

În cadrul ședințelor organizate de secția de științe filologice a Academiei R.S.R., Al. Philippide a prezentat pe data de 15 mai *Comentarii la două poezii de Eminescu: Floare albastră* și *Dacă treci rîtului Selenei*, iar prof. Al. Dima a expus pe data de 4 iunie comunicarea *Rolul și funcțiunile valorilor în literatura comparată*.

Ambele comunicări au fost unanim apreciate de participanții la discuții, între care I. Iordan, Ș. Cioculescu, Geo Bogza.

★

În perioada 8–10 iunie a.c. s-au desfășurat *Zilele culturii călinesciene* – amplă manifestare științifică și literară organizată de Societatea culturală „G. Călinescu" din Municipiul Gh. Gheorghiu-Dej. A avut loc o sesiune de comunicări, desfășurată pe secții: literatură contemporană (coordonator N. Manolescu), literatură clasică (M. Gafița, M. Zaciu), limbă literară (Al. Rosetti, Liviu Călin), istorie (Radu Vulpe, I. Antonescu), sociologie (Gh. Berescu, C. Oprișan, M. Merfea), arte (Gh. Achiței, C. Foamete), precum și secțiunea omagială „G. Călinescu" (coordonată de Al. Piru și A. Marino). Sesiunea a fost urmată de un recital de poezie română contemporană, intitulat *Poetul în cetate* și realizat în regia lui Romulus Vulpescu – precum

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și de alte manifestări literare. Societatea culturală „G. Călinescu" a editat de asemenea un *Jurnal literar*.

★

Facultatea de limbă și literatură română a avut cinstea de a găzdui, în perioada 8 – 11 iunie, pe profesorul Alf. Lombard de la Universitatea din Lund, membru corespondent al Academiei R.S.R. În fața unei numeroase asistențe, formate din cadre didactice și studenți, eminentul romanist a prezentat, vineri 8 iunie și luni 11 iunie, două interesante comunicări: *O comparație nouă: româna și malteza*, și *Țara românilor văzută de un călător suedez în 1657*.

★

În cinstea aniversării a 125 de ani de la revoluția din 1848, a avut loc la Tîrgu-Jiu, între 10 – 11 iunie, o dezbatere profesională cu tema *Curente și tendințe în interpretarea fenomenului literar contemporan*, organizată de Societatea de științe filologice în colaborare cu Uniunea sindicatelor din învățămînt, știință și cultură. La dezbatere au participat cu comunicări și discuții un mare număr de profesori din Tîrgu-Jiu și din localitățile apropiate, precum și prof. D. Micu de la Universitatea București. Cităm din titlurile comunicărilor de la secția de literatură română: *Poeți ai pămîntului: Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, G. Alboiu și Gh. Petruț* (prof. V. Andrițoiu, Lic. pedagog. Tg.-Jiu); *Poeți de structură și atitudine romantică în zilele noastre* (prof. Silvia Podeanu, Novaci); *Clasicizanți și parnasieni* (prof. C. Ivănescu, Pălșani); *Poeți porniți din suprarealism: Gelu Naum, Virgil Teodorescu și Al. Lungu* (prof. Vera Druță, Lic. pedagog. Tg.-Jiu); *Direcții și atitudini lirice în poezia feminină a zilelor noastre* (prof. Al. Sichitiu, Tg.-Jiu; *Ecouri simboliste mallarméene și barbiene în poezia contemporană* (prof. D. Bondoc, Novaci); *Orientări spre drama filozofică* (prof. C. Iacov, Țicleni).

★

La *Universitatea „Al. Cuza" din Iași* a avut loc o sesiune științifică închinată aniversării revoluției din 1848 și organizată de Facultatea de istorie și filozofie în colaborare cu Institutul de istorie și arheologie „A. D. Xenopol" și cu sectorul din Iași al Institutului de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al U.T.C. Dintre comunicările prezentate, cităm: *Caracterul unitar al revoluției române de la 1848* (lector V. Russu), *Revoluția de 1848 în Moldova* (conf. dr. Gh. Platon), *Relații trecut-prezent-viitor în concepția generației pașoptiste* (lect. V. Cristian), *Rolul lui Vasile Alecsandri în revoluția de la 1848* (prof. N. Corivan).

★

Facultatea de limbi romanice, clasice și orientale în colaborare cu Facultatea de limba și literatura română, cu Facultatea de filozofie și cu Facultatea de fizică, au organizat, în zilele de 15 – 16 iunie 1973, în cadrul aniversărilor UNESCO, un *Simpozion dedicat lui Blaise Pascal*, cu prilejul împlinirii a 350 de ani de la naștere. După un cuvînt de deschidere — *Actualitatea lui Pascal* — rostit de prof. dr. doc. Nina Façon, au urmat o serie de comunicări, prezentate vineri 15 iunie și simbătă 16 iunie în amfiteatrul Hasdeu, printre care: *Pascal între raționalism și iraționalism* (acad. C. Gulian), *Universul semiotic la Pascal* (prof. dr. Paul Miclău, asist. Anca Peters), *Ironia la Pascal* (prof. dr. Ion Brăescu), *Influența lui Pascal asupra literaturii franceze după romantism* (lect. dr. G. Hanganu), *Dimensiunile „eului" pascalian* (asist. Mihaela Voicu), *Dialectica „figurii" în gîndirea lui Pascal* (asist. C. M. Ionescu), *Ideea unei „logici a inimii" și ecourile ei în axiologia contemporană* (prof. dr. A. Boboc), *Probleme ale limbajului în „Les Pensées"* (asist. Irina Bădescu) etc.

Lucrările simpozionului, urmărite cu mare interes și însoțite de discuții, au fost închise de prof. dr. Paul Miclău.

★

Comisia națională pentru UNESCO, în colaborare cu Biblioteca Centrală Universitară, a organizat, în perioada 16 – 23 iunie, expoziția *Opera lui Eminescu, Creangă, Re-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

breanu pe meridianele lumii, cuprinzînd cărți, facsimile, fotografii și alte documente. La deschiderea expoziției — care a avut loc în aula BCU — au luat cuvîntul Zoe Dumitrescu-Bușulenga și Al. Piru.

★

Editura Academiei a lansat vineri 22 iunie, la Librăria Eminescu, vol. III din tratatul de *Istoria literaturii române*, realizat sub redacția lui Șerban Cioculescu. Volumul a fost prezentat de acad. Al. Graur, directorul general al Editurii Academiei, și de prof. Șerban Cioculescu.

★

În zilele de 22—23 iunie 1973, a avut loc în Aula Academiei R.S.R. dezbaterea pe tema *Premisele istorice ale înființării Academiei Române*, organizată de Colectivul pentru elaborarea *Istoriei Academiei Române*. Din comunicările înscrise în programul dezbaterii, citățm: *Rolul și locul traducerilor din alte literaturi în instituționalizarea culturii românești* (V. C. Bercescu), *Rolul și locul cărților populare în crearea și dezvoltarea caracterului instituțional al culturii românești* (prof. dr. I. C. Chițimia), *Cadrul intelectual din societatea română în secolul XVIII-XIX* (cercet. Al. Duțu), *Afirmări ale ideologiei literare românești* (G. Ivașcu), *Goleștii și începuturile Academiei Române* (V. Novac, Golești), *Rolul și locul culturii populare în asigurarea specificului național al culturii românești* (dr. Ov. Papadima), *Întrezăriri istorice și științifice în poezia populară românească* (V. M. Ungureanu, Cluj), *Rolul și locul „Gramaticii" lui Ion Heliade Rădulescu în efortul general de constituire a unei științe românești a limbii* (Angela Vasiliu).

★

Institutul de istorie „N. Iorga" și Institutul de studii sud-est europene au organizat în zilele de 25—26 iunie o sesiune științifică pe tema *300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*. Din programul comunicărilor: *Opera lui Dimitrie Cantemir în cultura română modernă* (dr. Al. Duțu), *Ideile filozofice și social-politice ale lui D. Cantemir* (prof. I. Verdeș), *Tradiție și continuitate în „Hronicul" lui Dimitrie Cantemir* (dr. Ludovic Demény), *Dimitrie Cantemir orientalist* (prof. Aurel Decei), *Date noi despre circulația lucrării lui Cantemir „Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea"* (dr. Aurelia Ilieș și Marieta Adam).

★

Muzeul literaturii române organizează, începînd cu acest an, o dată pe lună, o seară de evocări literare, *Rotonda 13*. După M. R. Paraschivescu și Lucian Blaga, *Rotonda 13* a evocat, cu concursul prof. Mihai Novicov, Ovidiu Papadima și G. Ivașcu, figura lui George Călinescu.

În colaborare cu Biblioteca Academiei R.S.R., Muzeul literaturii române a deschis în prima jumătate a lunii iunie expoziția *1848 — Literatura revoluției*.

★

În cadrul ședințelor plenare ale Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au fost prezentate în perioada aprilie-iunie următoarele lucrări: *Un prieten al României Ramiro Ortiz* (Luminița Beiu-Paladi), *Elegia* (Dinu Pillat) capitol monografic din lucrarea despre istoria și teoria genurilor literare, realizată de colectivul de teoria literaturii: *Conceptul de liric în secolul XVI* (Nicolae Balotă), fragment din aceeași lucrare; *Jocul în meditația despre poezie a lui Novalis* (Viorica Nișcov).

Literatura Română în străinătate

În ziua de 27 aprilie 1973 a avut loc la Universitatea din Köln (R. F. Germania) conferința prof. univ. Mihai Novicov — *Literatura română în contextul literaturilor europene*. În fața unei numeroase asistențe, conferențiarul a fost prezentat de prof. dr. Greiwe — șeful Institutului de romanistică.

★

„Contemporanul" din 18 mai 1973 publică sub semnătura lui I. Manea o corespondență din Lexington, SUA, referitoare la conferința anuală pentru limbi străine care a avut loc la Universitatea statului Kentucky. *Ken-*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tucky Foreign Language Conference, consacrată limbilor și literaturilor franceză, spaniolă, germană, italiană, scandinave, slave, clasice a inaugurat în primăvara aceasta o nouă secție de limbă, literatură și folclor românesc — inițiată și organizată de prof. Michael H. Impey.

Numeroase comunicări și dezbateri, susținute de cercetători și profesori români și străini, au pus în evidență interesul occidentului pentru cultura românească. La secția de literatură română condusă de prof. Dan Grigorescu, au fost prezentate: *O analiză a baladei* **Miorița** (prof. V. C. Birsan, Munkato State College - Minnesotta), o analiză a romanului *Pădurea spînzuraților* (Norman Fry, University of Florida), comunicarea *Figurile de stil din poezia lui Alecsandri* (Florin Popescu, prof. oaspete la Portland State University) și *Recente cercetări structurale asupra folclorului românesc* (Paul Vehlivainen, Portland State University).

La secția de folclor au fost prezentate *Obiceiurile românești pentru sărbătorile de iarnă* (Ann Brieleb, University of California), *Cimitirul vesel din Săpînța* (Jan Harold Brunvald, University of UTAH), precum și o comunicare asupra legendelor legate de figura lui Vlad Țepeș (Dracula) — foarte răspîndite în America — susținută de Raymond K. McNelly și Radu Florescu (Boston College), autorii unei cărți pe această temă.

La secția de limbă română a avut loc o dezbatere cu largă participare a unor profesori români și americani, printre care: Eric P. Camp (Chicago), Maria Manoliu (București), Robert Rankin (University of Kansas) și alții.

Un grup de profesori americani au propus crearea unei Asociații de studii românești în S.U.A.

★

Lectoratul de limbă română din Posnan a organizat recent o seară de cultură românească închinată lui Vasile Alecsandri.

★

Dragoș Vrînceanu a fost invitat de Universitatea din Urbino, pentru a ține o serie de prelegeri despre literatura română contemporană. Temele abordate sînt: *Avangarda poetică românească veche și nouă*, *Noi interpretări recente ale poeziei lui Eminescu* și *Privire asupra esteticii teoretice românești*.

★

G. Mihăilă, prof. la Universitatea din București, a fost oaspetele Universităților din Viena și Salzburg, unde a ținut un ciclu de 5 conferințe despre istoria culturii și a limbii române.

★

În cadrul profesoratului *N. Iorga* de studii sud-est europene la Columbia University (New York City), înființat în 1971, prof. Vlad Georgescu a conferențiat despre Gh. Lazăr la Biblioteca română din New York.

★

În cadrul acordului cultural între România și Franța, prof. univ. D. Păcuriu a ținut o conferință la Sorbona despre *Clasicism și tendințe clasice în poezia lui Eminescu*.

★

La invitația Institutului și a Societății de studii sud-est europene din R. F. Germania, prof. dr. doc. Șerban Cioculescu a conferențiat pe 11 iunie la München, cu ocazia aniversării a 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir, sub egida UNESCO, despre *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea sau Giudeful sufletului cu trupul*. La invitația Societății Inter Nationes, prof. Șerban Cioculescu va ține prelegeri și la Düsseldorf, Aachen și Bonn.

Dana Popescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorului literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI:

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale. Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc. se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În numărul viitor:

✦ **Articole și studii semnate de:** *Nicolae Balotă, I. C. Chițimia, Ov. S. Crohmălniceanu, Adrian Marino, Ecaterina Mihăilă, Viorica Nișcov, Mihaela Șchiopu.*

✦ **Noi termeni din Dicționarul de critică literară.** Semnează: *N. Balotă, M. Duță, R. Hîncu, Maria Lamparter, Adriana Mitescu, G. Muntean, M. Novicov, Al. Săndulescu, M. Vasile.*

✦ **Puncte de vedere** propuse *M. Bucur* **(Semnificația modernă a poemului)** și *M. Novicov.* **(Literatura comparată și slavistica)**

✦ **Cronica ediției** *(E. Manu);* **texte și documente inedite (Paștele blajinilor,** *Iulia Hașdeu, Slavici, Rebreanu*); **note și comentarii; revista revistelor** („Limbă și literatură", „Revista arhivelor"); **recenzii** de cărți românești și străine; cărți noi; **actualitatea științifică;** reuniuni și congrese în lunile iulie, august și septembrie.

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro